THOMAS MANN UND SEINE EPISCHE CHARAKTERISIERUNGSKUNST

INAUGURAL-DISSERTATION

der philosophischen Fakultät I der Universität Bern
zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

HANS ARMIN PETER
von **SOLOTHURN** IN **BERN**

PAUL HAUPT
Akademische Buchhandlung vorm. Max Drechsel
Bern 1929

Von der philosophischen Fakultät I auf Antrag des
Herrn Prof. Dr. H. Maync angenommen.

Bern, den 15. Juni 1928.

Der Dekan: Prof. Dr. W. Näf.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Diese Arbeit erscheint gleichzeitig als Heft 43 der Buchfolge „Sprache und Dichtung", herausgegeben von Harry Maync und S. Singer.

Meinem Vater
mit Dank

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit, zu der mich Herr Professor Dr. Harry Maync anregte, ist als Beitrag gedacht zu der unlängst von Paul Merker geforderten[1]), bis jetzt noch nicht geschriebenen Stilgeschichte der deutschen Literatur, insbesondere zur Geschichte der deutschen Romantechnik[2]). Die deutsche Literaturwissenschaft steht in der Erforschung der Romantechnik hinter der Anglistik zurück, die durch die gründliche Arbeit von Wilhelm Dibelius über die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts aufgeklärt wurde[3]). Eine flüchtige Durchsicht der Werke, die Teilgebiete der deutschen Romantechnik behandeln, legt die Vermutung nahe, die hauptsächlichste Vorarbeit zu einer großen Zusammenfassung sei schon bewältigt, doch ergibt sich beim eingehenden Studium der betreffenden Werke ein wesentlich ungünstigeres Bild; denn nicht alle romantechnischen Untersuchungen dringen in den Kern der Probleme ein. Mit Lilli Hallers Gotthelf-Studien, Bertrams Stifter-Buch, Junges Studien über Wilhelm Raabe, Krickers Fontane-Buch, Elfriede Gottliebs und Oskars Walzels Untersuchungen über die epische Technik Ricarda Huchs haben wir die größeren Arbeiten von Wert schon namhaft gemacht[4]). Nicht alle von diesen Arbeiten

---

[1]) Paul Merker, Neue Aufgaben der deutschen Literaturgeschichte, S. 54 f.

[2]) Neuerdings versuchte Emil Ermatinger in seinem Aufsatz über „Zeitstil und Persönlichkeitsstil" die „Grundlinien einer Stilgeschichte der neueren deutschen Dichtung" zu ziehen; Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1926, S. 615—650, kürzlich wieder abgedruckt in den „Krisen und Problemen der neueren deutschen Dichtung", S. 352—397. Doch scheint es mir sehr fraglich, ob man von dem einseitigen Standpunkt Ermatingers aus zu wissenschaftlich unanfechtbaren Resultaten gelangen kann.

[3]) Wilhelm Dibelius, Englische Romankunst. Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Palaestra, Bde. 92 und 98. Verlag Mayer & Müller, Berlin und Leipzig 1922.

[4]) Kleinere Arbeiten von Wert sind unter anderem Alexander Paches und Ernst Bertrams Aufsätze über „Das Kunstwerk Thomas Manns" und ein Aufsatz von Rick über „Gottfried Keller als Charakteristiker".

beschäftigen sich mit der Gesamttechnik, einige berücksichtigen das Problem der Charakteristik nicht, andere gehen bloß in unzulänglicher Weise darauf ein; nur Lilli Haller und Kricker halten ihr Versprechen. Immerhin muß man diesen Arbeiten den Vorzug zusprechen, daß sie das Problem der Gestalt auf die Probleme des Gehaltes und der dichterischen Weltanschauung beziehen, was man von Riemanns Buch über „Goethes Romantechnik" nicht sagen kann. Riemanns Werk ist ein Beispiel für eine romantechnische Arbeit, die nicht von der Persönlichkeit des Dichters ausging und infolgedessen an der Oberfläche stecken blieb[5]). Über die Romantechnik des größten deutschen Dichters muß man sich also bis auf weiteres in einem unzulänglichen Werke orientieren. Noch bedauerlicher ist der Umstand, daß über eine Reihe anderer Romandichter des 18. und 19. Jahrhunderts gar keine romantechnischen Spezialuntersuchungen vorliegen. Zum Glück erhalten wir über die Romantechnik einiger Dichter in ausgezeichneten Biographien Aufschlüsse, ich verweise auf die Werke von Harry Mayne über Mörike, Immermann und C. F. Meyer; ferner können wir über einzelne Stilfragen die stilästhetischen Untersuchungen Oskar Walzels (vor allem in seinem „Wortkunstwerk") um Rat angehen und über allgemeine Stilfragen Emil Ermatingers Buch über „Das dichterische Kunstwerk", dessen Einstellung zur neueren Dichtung wir jedoch nicht übernehmen. Das einzige Spezialwerk über den deutschen Roman und die deutsche Romantechnik baut sich nicht auf wissenschaftlicher Grundlage auf; zudem ist es in seiner Auffassung zu eng und kleinlich und trotz seiner neuen Aufmachung veraltet[6]). Die vorliegende Arbeit will das Werk Thomas Manns auf seine stilistische Besonderheit hin untersuchen und eine empfindliche Lücke in der Geschichte der deutschen Romantechnik ausfüllen.

Es hätte großen Gewinn gebracht, die ganze Romantechnik dieses Dichters ausführlich zu behandeln. Eine Würdigung der Romantechnik von Jeremias Gotthelf oder von Theodor Fontane konnte sich noch mit wenig Raum behelfen, bei Thomas Mann war das nicht mehr möglich. Die deutsche Romantechnik erfuhr seit den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in der naturalistischen Schule und nicht

---

[5]) Da sich Rieß in seiner Arbeit über „Wilhelm Heinses Romantechnik" an Riemanns Methode anschließt (s. S. 2 in seiner Einleitung), so ist auch seine Arbeit im allgemeinen unzulänglich, wie wertvoll das beigebrachte Material im einzelnen sein mag.

[6]) H. Keiter und T. Kellen, Der Roman. Vierte verbesserte und vermehrte Auflage. (1. Aufl. 1876 von F. Kreyssig.)

zuletzt im Werke Manns eine solche Verfeinerung, daß ich mich im Hinblick auf den zur Verfügung stehenden Raum auf den wesentlichsten Teil der Mannschen Erzählertechnik beschränken mußte. Auch ohne das Bekenntnis des Dichters, der „Mensch" habe „von jeher" sein „ganzes Interesse in Anspruch genommen"[7]), würde kein Kenner Manns der Natur oder der Handlung innerhalb des Mannschen Werkes die gleiche zentrale Bedeutung einräumen wie dem Menschen. Ich griff also den wichtigsten Teil der Erzählungskunst Manns heraus, als ich mich auf den Rat meines Lehrers auf die Darstellung der Mannschen Charakteristik beschränkte.

Bei der Wahl der Darstellungsmethode hielt ich mich, da ich in den Kern des Problems eindringen wollte, an die zwei folgenden Gesichtspunkte. 1. Ein Stilproblem wie die Charakteristik, d. h. ein Problem der äußeren Form, kann ohne die Beziehung auf die innere Form nicht gelöst werden; denn die äußere Form oder der Stil des Kunstwerkes macht dem Publikum die innere Form sinnfällig. 2. Innere und äußere Form wiederum sind in ihrem Wesen bedingt durch das Gedankenerlebnis und die Weltanschauung des Dichters. Deshalb schickte ich der Darstellung der Mannschen Charakterisierungskunst eine Untersuchung über Manns Gedankenerlebnis und Weltanschauung und im Anschluß daran eine Durchleuchtung der inneren Form seines Werkes voraus. Die auf das Allerwichtigste eingeschränkten Voruntersuchungen brachte ich in der „Einleitung" unter.

Als Unterlagen dienten mir die im S. Fischer-Verlag in Berlin erschienenen „Gesammelten Werke" Manns und die nicht in diese Sammlung aufgenommenen Schriften, die unten im Literaturverzeichnis aufgeführt sind. Zu biographischen Belegen zog ich Manns eigene Äußerungen in seinen kritischen Schriften und die von Eloesser zum fünfzigsten Geburtstage des Dichters verfaßte Mann-Biographie heran, zu den kunsttheoretischen Ausführungen hauptsächlich Diltheys Buch über „Das Erlebnis und die Dichtung" und Ermatingers „Dichterisches Kunstwerk". Bei der Darstellung der Mannschen Charakterisierungskunst kam mir der kurze, aber gute Aufsatz Alexander Paches über „Thomas Manns epische Technik" zustatten, doch hatte er für mich lediglich den Wert einer ersten Orientierung. Pache deutet das Stilproblem im Werk Manns bis zum Jahre 1902 nur in groben Umrissen an; er machte eine ausführliche Darstellung des Mannschen

---

[7]) Betrachtungen eines Unpolitischen, S. 460.

Stilproblems, besonders der Mannschen Charakteristik, durchaus nicht entbehrlich.

Zum Schlusse spreche ich allen, die mir mit Rat und Tat die größten Schwierigkeiten überwinden halfen, besonders den verehrten Herren Professoren Harry Mayne und Samuel Singer meinen verbindlichsten Dank aus.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

Thomas Manns Epische Charakterisierungskunst 66

1. Name 74
2. Charaktergemälde 80
3. Physiognomie 90
4. Habitus 118
5. Mimik 129
6. Dialog 170
7. Andere Charakterisierungsmittel 195

1. Handlung 195; 2 Kontrast 196; 3. Leitmotiv 197; 4. Charakterisierung der Masse 211.

Schlußwort 213

Literatur 220

Abkürzungen.

In den Zitatbelegen aus den „Gesammelten Werken“ Manns wurden folgende Abkürzungen verwandt:

B I / II	für	Buddenbrooks, Bd. I / II
N I / II	„	Novellen, Bd. I / II
KH	„	Königliche Hoheit
Z I / II	„	Zauberberg, Bd. I / II
Betr.	„	Betrachtungen eines Unpolitischen
R. & A.	„	Rede und Antwort
Bem.	„	Bemühungen

Einleitung.

Wie Wilhelm Dilthey in seinem Werke „Das Erlebnis und die Dichtung“ auseinandersetzt, bildet die Lebenserfahrung als persönliches Erlebnis und als Verstehen anderer Menschen immer den Ausgangspunkt zum poetischen Schaffen und die Voraussetzung zum Verständnis des dichterischen Kunstwerkes[1]). Infolgedessen muß der Literaturwissenschaftler in der kritischen Beleuchtung dichterischer Werke vom dichterischen Erlebnis ausgehen. Das dichterische Erlebnis kann abgegrenzt werden nach seinem ideell-gedanklichen, seinem stofflich-bildlichen und seinem formalen Elemente, oder mit anderen Worten nach Gedanken-, Stoff- und Formerlebnis[2]). Das Gedankenerlebnis oder die gedankliche Auseinandersetzung des Ich mit der geistigen Umwelt erzeugt im Dichter die Idee oder die Ideen, welche in ihrer Gesamtheit die dichterische Weltanschauung oder das dichterische Gesamturteil über das Sein und Werden ausmachen[3]); Stoff- und Formerlebnis hangen direkt von Gedankenerlebnis und Weltanschauung ab. Aus diesem Grunde geht man in der kritischen Beleuchtung dichterischer Werke am besten von Gedankenerlebnis und Weltanschauung aus, wobei die zwei folgenden Gesichtspunkte den Weg weisen: erstens modifiziert sich das Gedankenerlebnis und entwickelt sich die Weltanschauung in dem Maße wie der Dichter mit seinem Werke wird und wächst; zweitens kommen Gedankenerlebnis und Weltanschauung nicht wie beim Philosophen in Begriffen, sondern in dichterischen Bildern, in Symbolen zum Ausdruck[4]). Wäre Thomas Mann ein naiver Dichter, der sein Erlebnis nur symbolisch gestaltet, so würde die Deutung seiner Symbolik großen Schwierigkeiten begegnen; als sentimentalischer Dichter, der Gedankenerlebnis und Weltanschauung zugleich symbolisch und begrifflich gestaltet und außerdem in seinen kritischen Schriften eingehend analysiert, erleichtert er die Deutung erheblich.

---

[1]) Wilhelm Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, S. 197 f. und 199.
[2]) Emil Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk, S. 49.
[3]) Ebenda, S. 65.
[4]) Vgl. Rudolf Unger, Weltanschauung und Dichtung, S. 48 f.

Thomas Mann ist ein sentimentalischer Dichter: schon dieser Satz umschreibt den Grundzug seines Gedankenerlebnisses und seiner Weltanschauung; denn Gedankenerlebnis und Weltanschauung sind beim sentimentalischen Dichter im Gegensatz zum naiven Dichter uneinheitlich, zwiespältig und problematisch. Der naive Dichter „ist Natur", der sentimentalische „sucht" sie; so definiert Schiller die beiden Dichtertypen[5]) und meint damit, der naive Dichter erlebe einheitlich, der sentimentalische zwiespältig. Beim naiven Dichter wachsen Gedankenerlebnis und Weltanschauung unmittelbar aus der Empfindung heraus, der sentimentalische Dichter muß mit dem Verstande Ordnung in die Verwirrung der Gefühle bringen, ehe er seine Erlebnisse in das Kunstwerk objektiviert. Da ein Dichter nur vermöge seiner Empfindung und Einfühlung Symbole, d. h. Abbilder des Lebens schafft, so hat der sentimentalische Dichter die aus den Gefühlen gewonnenen Begriffe wieder in Gefühle zurückzuverwandeln, eine erhebliche Erschwerung seines schöpferischen Prozesses. Das unablässige Ringen des sentimentalischen Dichters um Gedankenklarheit und Empfindungswärme färbt sowohl auf die Gestalt des Werkes als auch auf Gedankenerlebnis und Weltanschauung ab. Für die Gestalt des Werkes sind verständige Klarheit, Gedankenreichtum und Gefühlsarmut charakteristisch, für Gedankenerlebnis und Weltanschauung Zwiespältigkeit und Problematik. Schiller gibt zwei Wege an, die den sentimentalischen Dichter zur verlorenen Natur und zum Einssein mit dem Leben zurückführen; je nachdem sich der sentimentalische Dichter dem einen oder dem anderen Wege anvertraut, wirkt sich seine Problematik offen oder verborgen aus. Entweder setzt sich der sentimentalische Dichter mit der Wirklichkeit auseinander, oder er wendet sich von ihr ab und einem erträumten Idealzustande zu; in diesem Falle ist er elegisch, in jenem satirisch[6]). Der satirisch-sentimentalische Dichter richtet seine Sehnsucht nach der Wiedervereinigung mit dem Leben in sich selbst hinein und will sich durch die unausgesetzte Auseinandersetzung mit sich selbst aus seiner geistigen Isolierung erlösen; seine Problematik tritt in Werk und Weltanschauung offen zutage. Der elegisch-sentimentalische Dichter flieht vor sich selbst in ein Traumland, das ihm in Überfülle schenkt, was ihm die harte Wirklichkeit vorenthält; deshalb offenbart sich seine Proble-

[5]) Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung. Philosophische Schriften, zweiter Teil. Zwölfter Band der Säkularausgabe, S. 183.

[6]) Ebenda, S. 193. Schiller teilt den satirischen und den elegischen Typus noch in je zwei weitere Typen ein, die unten erörtert werden.

matik erst beim Vergleiche seines Lebens mit seinem Werke. Sentimentalische Dichter sind nie ausschließlich satirisch oder elegisch; man kommt der Wahrheit näher, wenn man in jedem einzelnen Falle von einem Überwiegen des Satirischen über das Elegische oder umgekehrt spricht. Unter die elegisch-sentimentalischen Dichter reihen sich ein: Hölderlin, C. F. Meyer und Heinrich Mann; zu den satirisch-sentimentalischen Dichter gehören Schiller, Heine, Otto Ludwig und Thomas Mann[7]). Die elegisch-sentimentalischen Dichter haben geringere Aussichten auf die Erfüllung ihrer Sehnsucht als die satirisch-sentimentalischen Dichter, die das Übel mit der offenen Auseinandersetzung mit sich selbst beheben wollen. Aber das Beispiel C. F. Meyers auf der einen, Heinrich Heines auf der anderen Seite warnt vor einer zu strengen Schematisierung.

Auf den ersten Blick scheint Thomas Mann schwerer verständlich als sein Bruder Heinrich oder C. F. Meyer; beim näheren Zusehen stellt er sich indessen als der klarere und wahrhaftere dar, weil bei ihm Leben und Werk eins sind, während sie bei seinem Bruder und bei C. F. Meyer auseinandergehen. Thomas Mann lüftet seine Maske selbst, bei seinem Bruder und bei C. F. Meyer muß der kritische Leser es tun, wobei er das Rätsel wegen der geringen Anhaltspunkte falsch zu lösen Gefahr läuft[8]). Die Problematik von Gedankenerlebnis und Weltanschauung liegt bei Thomas Mann beschlossen innerhalb des Gegensatzes von Geist und Leben im weiteren Sinne, von sentimentalischem Künstlertum und Bürgertum im engeren Sinne[9]). Der Lebensbegriff Thomas Manns, vor allem des jungen Thomas Mann deckt sich mit dem bürgerlichen Lebensbegriff, und sein Geistesbegriff fällt mit dem des sentimentalischen Künstlertums zusammen. Dieser Umstand weist darauf hin, daß Geist und Leben einander nicht als durchaus feindselige Mächte gegenüberstehen, sondern sich bis zu dem

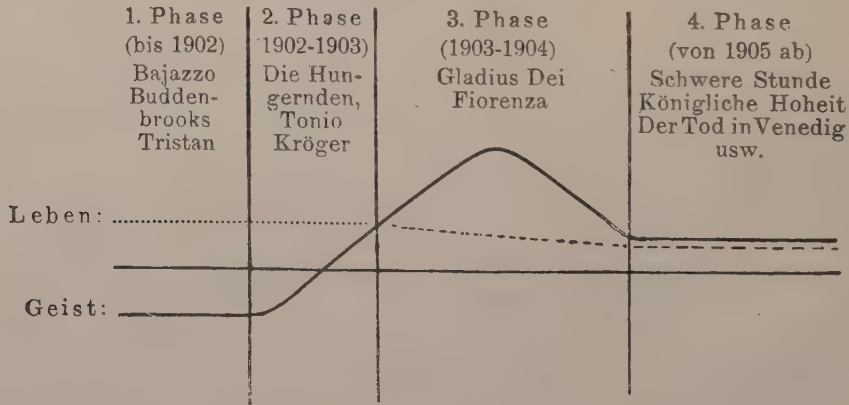
---

[7]) Auf Wesensverwandtschaft und -verschiedenheit der zwei sentimentalischen Dichter C. F. Meyer und Thomas Mann macht Robert Faesi mit dem Essay „Conrad Ferdinand Meyer und Thomas Mann“ in seinen „Gestalten und Wandlungen schweizerischer Dichtung“ aufmerksam. Über den Gegensatz vom satirisch-sentimentalischen Mann zum vorwiegend elegisch-sentimentalischen C. F. Meyer vgl. besonders S. 116 f.

[8]) Über C. F. Meyer in diesem Lichte, speziell über sein Werk als Sehnsucht aus sich selbst hinaus, als Flucht vor sich selbst, siehe: F. F. Baumgarten, Das Werk C. F. Meyers; besonders S. 53 ff. Baumgarten geht in seinen Folgerungen zu weit, aber sie tragen vieles zum Verständnis von Person und Werk C. F. Meyers bei.

[9]) Vgl. Manns Äußerungen, Betr., S. XXIX.

Grade miteinander zu versöhnen versuchen, der dichterisches Gestalten ermöglicht. Die Formel: Geist und Leben drückt Gegensätzlichkeit und Einheitlichkeit aus. Dies ist der Grundzug von Manns Gedankenerlebnis und Weltanschauung; die Wandlung des Gedankenerlebnisses sowie die Entwicklung der Weltanschauung verlaufen innerhalb dieses Grundzuges. Je nachdem im einzelnen Gedankenerlebnis das Hauptgewicht auf den einen oder den andern der beiden Gegenpole verlegt wird, nimmt die Weltanschauung eine andere Färbung an; die organische Abfolge aller Gedankenerlebnisse bildet die Entwicklung der Weltanschauung aus, die dann zum Stillstand gelangt, wenn Geist und Leben miteinander ein Bündnis eingehen, und wenn der Wille zur Einheitlichkeit sein Ziel erreicht. Nicht jeder sentimentalische Dichter, nicht einmal jeder satirisch-sentimentalische Dichter sieht seine Bemühungen mit Erfolg belohnt. Thomas Mann jedoch hat schließlich sein Ziel erreicht. Seine Weltanschauung durchläuft drei Entwicklungsphasen, bis sie in ihrer vierten, der Endphase, feste Umrisse annimmt. Die drei ersten Phasen, die eigentlichen Entwicklungsphasen, fallen in das erste Jahrzehnt der Mannschen Dichterlaufbahn, in die Jahre 1896—1904. Die Endphase füllt die folgenden Jahrzehnte aus. In der 1. Phase wird das Leben positiv, der Geist negativ bewertet. In der 2. Phase nähert sich der Geist in seiner Bewertung dem Leben, doch ohne den gleichen Wertrang zu erreichen. In der 3. Phase erklimmt der Geist nicht nur dieselbe Wertstaffel wie das Leben, er steigt über das Leben hinaus, während das Leben in der Bewertung sinkt. In der 4. Phase, der Endphase, stellen sich Leben und Geist in der Bewertung gleich auf gleich. Ihre Gegensätzlichkeit findet eine scharfe Abgrenzung, das Gemeinsame in ihnen verbindet sich zu einer höheren Einheit. Graphisch sehen die 4 Entwicklungsphasen in ihrem Zusammenhange folgendermaßen aus:



Dieses Diagramm will nicht beweisen, sondern rein zur Verdeutlichung der folgenden notwendigen Ausführungen dienen. Für das Verständnis der festumrissenen Endgestalt der Mannschen Weltanschauung ist das Vertrautsein mit den vorausgehenden Phasen unerläßlich; denn die Endphase ergibt sich aus der vorausgehenden weltanschaulichen Entwicklung.

Der Schlüssel zum Verständnis von Anfang, Entwicklung und Reife der dichterischen Weltanschauung liegt in der Abstammung und im Leben des Dichters. Die Abstammung gibt die Voraussetzungen zur dichterischen Weltanschauung, das Leben läßt sie in Erscheinung treten.

Thomas Mann und sein Bruder Heinrich entsprossen wie Conrad Ferdinand Meyer[10]) einem bürgerlich-aristokratischen Geschlechte. Die Familie der Mann führt sich auf einen kinderreichen Gewandschneider zurück, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus der Stadt Hans Sachsens in die Umgegend der freien Reichsstadt Lübeck eingewandert war[11]). Im Verlaufe der Jahre gelangten seine Nachkommen in Lübeck zu hohem Ansehen und großem Wohlstande. Thomas Manns Vater, der es unter allen reinbürgerlichen Mann am weitesten brachte, bekleidete das Amt eines Senators und zweiten Bürgermeisters; er war Gipfel und Ende des Bürgergeschlechtes, denn seine beiden Söhne Heinrich und der um vier Jahre jüngere Thomas fühlten sich aus der bürgerlichen Lebenssphäre zum Künstlertum hinausgezogen: sie waren nicht mehr reine Bürger. Während Heinrich den Abfall vom Bürger leichten Herzens bis zum völligen Bruche treiben konnte, fühlte sich Thomas der Lebenssphäre seiner Vorfahren innerlich tief verbunden. Äußerlich, und damit beginnt seine sentimentalische Krisis, erwies er sich zur Ausübung eines bürgerlichen Berufes als untauglich, und nach einigen mißglückten Versuchen wanderte auch er zum unabhängigen Schriftstellerberufe ab[12]). Gewisse Bürgereigen-

---

[10]) Vgl. a. a. O. Faesi, S. 100.

[11]) Eloesser, S. 20. An dieser Stelle unterlief dem Mannbiographen ein Versehen; denn die Buddenbrooks berufen sich nicht, wie Eloesser sagt, auf einen Gewandschneider aus Nürnberg, sondern aus Rostock. Darüber siehe B I, S. 70.

[12]) In seinem 1907 verfaßten autobiographischen Aufsatze „Im Spiegel" kommt er mit Humor darauf zu sprechen. Einmal sei er „ein verkommener Gymnasiast", sagt er, was aber nicht soviel heißen solle, daß er „durchs Abiturientenexamen gefallen wäre". Er sei „überhaupt nicht bis Prima gelangt", sondern „schon in Sekunda so alt wie der Westerwald" gewesen. Als er nach dem Tode seines Vaters mit der Mutter von Lübeck nach München übersiedelte,

schaften konnte er noch als Künstler zur Geltung bringen, so bürgerlich-aristokratischen Familiensinn, bürgerlich-sittliche Lebenshaltung, bürgerlich-liberale Güte, Fleiß im Sinne der Handwerkstreue und aristokratische Vornehmheit. Die „Buddenbrooks" stellen ein Opfer auf dem Mannschen Hausaltare dar. Die Preisgabe geheimster innerer Regungen geht in Manns dichterischen und kritischen Werken oft bis zum äußersten; aber nirgends wird Thomas Mann schamlos, und nirgends leistet er einem haltungslosen Libertinismus Vorschub. Seine Gestalten werden wohl von Ironie umwittert, doch noch aus der schärfsten Bloßstellung sprechen Nachsicht und Erbarmen. Die Form seines Werkes bezeugt ein Verantwortungsgefühl, das in seiner rigorosen Strenge nicht manches Seitenstück in der Literaturgeschichte hat. Schließlich drückt die vornehme Zurückhaltung, die nie zur Kälte wird, Manns Persönlichkeit und Werk einen Stempel auf, der sie unter anderen Künstlern und künstlerischen Leistungen kennzeichnet[13]). Der Bürger waltet also auch im Dichter, und vielleicht ermutigte nur die Möglichkeit einer Hinüberrettung dieser Bürgertugenden in das Werk Thomas Mann zum Künstler. Man vergegenwärtige sich die vom Bürger gegen den Künstler erhobenen Einwände, und man begreift die Hemmungen, die der nach Entfaltung strebende Künstler durch den Bürger erfuhr. Bei einer völligen Unterordnung des Künstlers unter den Bürger würde jener von diesem zwar mit einer gewissen Achtung behandelt worden sein, doch hätte die rein dekorative Wirkung dem Dichter innerhalb des Bürgertums nicht gerade Ansehen und Bewußtsein eines verdienten und nützlichen Menschen verliehen. Der Künstler erfährt vom Bürger nur die Wertschätzung eines Luxusgegenstandes; es fällt dem Bürger nicht ein, den Künstler menschlich vollwertig zu nehmen, ja der Künstler sieht in seinen Augen jenen verdächtigen Individuen verzweifelt ähnlich, die von Almosen leben. Eine Generation früher hatte die Weite des bürger-

trat er, „das Wort ‚vorläufig' im Herzen, als Volontär in die Bureaus einer Feuer-Versicherungsgesellschaft ein". Aber statt sich in die Geschäfte einzuarbeiten, habe er es für besser befunden, auf seinem „Drehsessel verstohlenerweise an einer erdichteten Erzählung zu schreiben", die er „in einer umstürzlerisch gesinnten Monatsschrift zum Abdruck gelangen ließ". Schließlich habe er das Bureau verlassen, bevor man ihn „hinauswarf". R. & A., S. 383 f.

[13]) Vgl. Manns eigene Äußerungen über Familiensinn, speziell hinsichtlich der „Buddenbrooks", Betr., S. 90; über bürgerliche Gesittung, Betr., S. 458; über Menschlichkeit und Güte, Betr., S. 458; über Bürgerfleiß im Sinne der Handwerkstreue, Betr., S. 77 f. und über bürgerliche Vornehmheit, verbunden mit einem gewissen Hang zu Luxus und Distanz, Betr., S. 91.

lichen Kulturhorizontes dichterischen Vollnaturen wie Theodor Storm und Gottfried Keller breiten Spielraum für die Phantasie gewährt[14]); beim Heranreifen Manns zum Jüngling war die Verflachung der bürgerlichen Kultur durch den Lebensgenuß derart fortgeschritten, daß sie die eben erwachte jüngste Generation, die Naturalisten, zum Sturme gegen ihre morsche Gesellschaftsordnung veranlaßte. Zur Zeit von Manns erstem dichterischen Schaffen war es für einen Dichter von seinem Range angesichts der zur Tatsache gewordenen Dekadenz der bürgerlichen Kultur klar, welche Partei er als ehrlich strebender Künstler ergreifen mußte[15]). Doch von dem Augenblicke an, da sich Mann das naturalistische Kunstprogramm aneignete, soweit er sich dazu imstande fühlte, erregte er bei den Bürgern notwendig Anstoß. Dem Bürger gilt als wahr, was die bürgerliche Moral für wahr zu halten erlaubt; alles übrige ist skandalös und gemeingefährlich. Nun kam einer, der überhaupt noch nichts Ordentliches geleistet hatte, und nahm sich heraus, Falten auseinanderzuzerren und Vorhänge von geheimen Dingen zu heben, die der Bürger in der Öffentlichkeit kaum beim Namen zu nennen wagte; da verriet einer geheime Dinge, weil er sie für wahr hielt, und weil ihm das Vorhängelüften Spaß bereitete: eine Gemeinheit und Unanständigkeit sondergleichen! Mit einem gewaltigen Entrüstungsschrei antworteten die Lübecker auf die „Buddenbrooks". Niemand ahnte die Seelenqualen, unter denen sich Mann dieses „wahre" Werk abrang. Wohl empfand er eine gewisse Genugtuung über seine Rache an jenen, die seine Jünglingsschwermut über die bürgerliche Untüchtigkeit und das Ausgestoßensein von den Wonnen der Gewöhnlichkeit nicht begriffen und nicht gewürdigt hatten. Es freute ihn, eine ihm angetane Herzlosigkeit mit einer Herzlosigkeit zu vergelten; aber das fiel wenig ins Gewicht. Thomas Mann verurteilte seine Tat genau so wie seine entrüsteten Mitbürger. Der Dichter der „Buddenbrooks" hatte ein schlechtes Gewissen und richtete den Künstler in sich grausamer als seine Mitbür-

---

[14]) In seinem letzten Roman „Martin Salander" kämpft Gottfried Keller gegen die in der Mitte der achtziger Jahre schon deutlichen Anzeichen des bürgerlichen Zerfalls an. Vgl. dazu: Adolf Frey, Schweizer Dichter. Wissenschaft und Bildung, Bd. 126. Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig, 1914, S. 110 f. Im Erscheinungsjahr des „Martin Salander", 1886, war Thomas Mann ein Knabe von elf Jahren. Zur Zeit seiner männlichen Reife, die in die ersten Neunzigerjahre fällt, hatte der Zerfall der bürgerlichen Kultur schon deutliche Formen angenommen.

[15]) Vgl. Manns Äußerung in Betr., S. 215.

ger es vermochten[16]). Mit allem Nachdruck sagte er sich von ihm los und verurteilte ihn zum Tode, er überschüttete ihn mit Schimpf und Spott. Der Bürger ist der Gesunde und Gerechte, der Künstler der Entartete; der Künstler ist ein entarteter Bürger mit verworfenen Instinkten und nicht wert, daß ihn die Sonne bescheint. Das ist der Grundzug von Manns Gedankenerlebnis und Weltanschauung in der ersten Entwicklungsphase.

Im Werk des Dichters bis 1902 kommt diese negative Bewertung des Künstlers an vier Gestalten zum Ausdruck, am Bajazzo, der Hauptgestalt in der gleichnamigen, 1897 verfaßten Novelle[17]), an Christian und Hanno Buddenbrook und an Detlev Spinell, der Hauptgestalt der 1902 geschriebenen Novelle „Tristan". Alle vier Gestalten, von denen allein Detlev ein richtiger Künstler, die drei anderen nur künstlerisch veranlagte Menschen sind, erweisen sich als lebensunfähige Geschöpfe. Über die Herkunft Spinells läßt uns der Dichter im Dunklen, hingegen trifft auf die drei übrigen Gestalten Spinells Erklärung zu, es geschehe nicht selten, „daß ein Geschecht mit praktischen, bürgerlichen und trockenen Traditionen sich gegen das Ende seiner Tage noch einmal durch die Kunst verklärt"[18]). Dafür hat Detlev Spinell mit den drei anderen Gestalten das Bewußtsein der „Unnützlichkeit", die Qualen eines „bösen Gewissens"[19]) und einen Mangel an Haltung und Schamgefühl gemein. Alle zerren die unersprießlichsten Seiten

---

[16]) Noch viele Jahre später, als der sentimentalische Künstler längst von seiner Daseinsberechtigung überzeugt war, wirkte das schlechte Bürgergewissen nach in dem 1907 verfaßten autobiographischen Aufsatze „Im Spiegel", R. & A., S. 383—387, und um das Jahr 1916 in den „Betrachtungen", S. 166 ff. Übrigens nennt sich Thomas Mann an einer anderen Stelle in den „Betrachtungen", S. 572 ff., unter Berufung auf die von F. F. Baumgarten in seinem Meyer-Buch, S. 54, vertretene Auffassung, hinsichtlich seines schlechten Bürgergewissens C. F. Meyers geistigen Bruder.

[17]) In seinen „Gesammelten Werken" nennt Thomas Mann das Entstehungsjahr seiner künstlerischen und kritischen Schriften selbst. Über das Veröffentlichungsjahr aller Werke Manns bis zum Jahre 1925 gibt die Thomas Mann-Bibliographie von Gerhard Jacob Aufschluß. Die Entstehungsjahre der drei Romane lassen sich aus indirekten Angaben des Dichters in seinen kritischen Schriften und aus den Angaben seines Biographen Eloesser mit einiger Sicherheit erschließen. So gelangt man nach Eloesser, S. 60, 64 und 77, für die „Buddenbrooks" auf die Jahre 1897—1900, für die „Königliche Hoheit" nach R. & A., S. 340 f. auf die Jahre 1906—1909 und für den „Zauberberg" nach Betr., S. 431 und Jacobs Bibliographie auf die Jahre 1913—1924.

[18]) N I, S. 337.

[19]) N I, S. 331.

ihres Wesens ans Tageslicht, sie analysieren sich selbst und kommen damit nicht vom Flecke. Die ganze Novelle „Bajazzo“ stellt eine solche unwürdige Beichte dar. Thomas Buddenbrook fühlt sich von seinem Bruder Christian abgestoßen durch die „Manier, die kleinsten und tiefsten . . . Vorgänge in seinem Innern . . . ans Licht zu ziehen und auszusprechen . . . Vorgänge, um die ein verständiger Mensch sich gar nicht bekümmert, von denen er gar nichts wissen will, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil er sich genieren würde, sie mitzuteilen“. Dann fügt er hinzu: „Es liegt so viel Schamlosigkeit in solcher Mitteilerei“, und bekundet damit seine bürgerlich-ethische Einstellung; für ihn sind „Haltung“ und „Gleichgewicht“ die Hauptsache[20]). Auch Detlev Spinell verstößt gegen den guten Takt[21]); nur Hanno Buddenbrook verhält sich mehr, wie es sich für einen anständigen Menschen geziemt[22]). Der Bajazzo wird in ein günstigeres Licht gerückt; er höhnt nicht wie die andern das Leben und die Natur[23]), sondern verzehrt sich in hoffnungsloser Sehnsucht nach ihnen[24]).

Zweifellos glaubte Thomas Mann als Bürger mit bösem Gewissen ein ähnlich unglückseliges Geschöpf wie diese vier Dekadenten zu sein. Eine gewisse Übereinstimmung, besonders mit dem einzigen produktiven Künstler, Detlev Spinell, fällt auf. Wie Mann mit den „Buddenbrooks“, so rächt sich Spinell „mit dem erhabenen Gewaffen und Rachewerkzeug des Schwachen“, mit „Geist und Wort“[25]) am Leben. Ferner sind beide sentimentalische Dichter, die unter ungeheuerlichen Anstrengungen mit dem Ausdruck ringen. Von Detlev Spinell heißt es: „Die Worte schienen ihm durchaus nicht zuzuströmen; für einen, dessen bürgerlicher Beruf das Schreiben ist, kam er jämmerlich langsam von der Stelle, und wer ihn sah, mußte zur Anschauung gelangen, daß ein Schriftsteller ein Mann ist, dem das Schrei-

---

[20]) B I, S. 334 f.

[21]) So in seinen Gesprächen mit Gabriele Eckhof, z. B. N I, S. 331.

[22]) Daß er es aber auch in Situationen an Takt fehlen läßt, in denen er Haltung bewahren sollte, beweist beispielsweise der Umstand, daß er unmittelbar nach dem Tode seines Erzeugers, als die Familie in später Abendstunde gemeinsam mit dem Schreiben von Todesanzeigen beschäftigt ist, über irgendeinen kuriosen Namen in hemmungsloses Lachen ausbricht, worauf ihn die fassungslose Mutter schlafen schickt. B II, S. 386.

[23]) Detlev Spinell nennt die „Natur“ einen „blöden, ungefügen und verächtlichen Götzen“. N I, S. 362.

[24]) N I, S. 77.

[25]) N I, S. 363.

ben schwerer fällt, als anderen Leuten"[26]). Ähnlich bekennt Thomas Mann über seine Schaffensweise in einem Essay vom Jahre 1906: „Jeden Vormittag einen Schritt, jeden Vormittag eine 'Stelle', — das ist einmal meine Art, und sie hat ihre Notwendigkeit", ferner: „Was mich betrifft, so heißt es die Zähne zusammenbeißen und langsam Fuß vor Fuß setzen, — heißt es, Geduld üben, den halben Tag müßig gehen, sich schlafen legen und abwarten, ob es nicht morgen bei ausgeruhtem Kopf doch vielleicht besser wird"[27]). Dennoch hüte man sich vor einer völligen Identifizierung Manns mit Detlev Spinell und den drei anderen künstlerischen Dekadenten. Bekanntlich gehen Dichter in ihren Werken Erlebnissen öfters bis zur letzten Konsequenz nach, um sich selbst ein abschreckendes Beispiel zu geben, man denke an den berühmten Fall von Goethes „Werther". Auch Thomas Mann wird alles Häßliche und Lebensunwürdige über diese Gestalten ausgeschüttet haben, um sich selbst darüber klar zu werden, wie er auf keinen Fall sein dürfe. Er muß schon damals um eine würdevollere Art von Künstlern gewußt haben; wie sonst hätte er die Selbstanalyse, die Thomas Buddenbrook an seinem Bruder Christian verurteilt, durch denselben Thomas Buddenbrook bei jenen Dichtern für berechtigt erklären können, „die ihr bevorzugtes Innenleben mit Sicherheit und Schönheit auszusprechen vermögen und damit die Gefühlswelt der anderen Leute bereichern"[28])? Gewiß zählte sich Thomas Mann innerlich zu diesen Dichtern, wollte er doch in den „Buddenbrooks" sein Innenleben mit „Sicherheit und Schönheit" aussprechen und die „Gefühlswelt der anderen Leute bereichern". In den „Buddenbrooks" setzte er sich mit dem Zerfallsproblem umständlich auseinander und rang es unter sich, indem er es mit den feinsten Wurzeln aus sich herauslöste und zum Kunstwerk objektivierte. Der Dichter der „Buddenbrooks", der alle Dekadenten verurteilt und lächerlich macht und alle der Dekadenz fernstehenden oder die Dekadenz überwindenden Gestalten mit seiner Achtung auszeichnet, konnte kein Dekadenter gewesen sein; nur wagte er sich nicht offen so zu geben wie er war, weil er

---

[26]) N I, S. 359.

[27]) R. & A., S. 339 f. Noch im Jahre 1927 äußert er sich in diesem Sinne: „Mit dem, was man hilfloserweise ‚Talent' nennt, im Leibe, hat man's nie anders als schwer: ‚Talent' und es schwer haben, es schwer haben wollen, ist ein und dasselbe". „Worte an die Jugend". Die Literarische Welt, 3. Jahrgang (1927), Nr. 1. Der spätere Thomas Mann hat aber für diese langwierige „Machart", wie er in „Rede und Antwort", S. 339, sagt, eine besondere Erklärung und Rechtfertigung, auf die wir am gegebenen Orte näher eingehen.

[28]) B I, S. 335.

noch nicht den Mut zu sich selbst hatte. Das wurde anders mit dem großen Erfolg der „Buddenbrooks", der dem Dichter die eigene Lebenstüchtigkeit genügend bewies[29]).

Später äußert sich Thomas Mann einmal, nach dem „leis-psychologischen Präludieren"[30]) in seiner 1898 veröffentlichten Novellensammlung „Der kleine Herr Friedemann" habe er sich durch die „Buddenbrooks" eine „menschlich-künstlerische Basis geschaffen", auf der er „bei weiterer Produktion würde fußen können", und er vergleicht den Roman vom „Verfall einer Familie" mit einem „Geigenkörper", den er sich gebaut habe, um „freihin konzertieren" zu können[31]). Ein solches Konzert, in dem er „freihin" die Fülle seines Innenlebens der Welt mitteilt, sind die Studie „Die Hungernden" vom Jahre 1902 und die Novelle „Tonio Kröger" vom Jahre 1903. Diese Novellen, jene eine Vorstufe zu dieser, formen das Gedankenerlebnis und die Weltanschauung der zweiten Entwicklungsphase.

Der charakteristische Unterschied der zweiten von der ersten Phase besteht in einer positiveren Bewertung des sentimentalischen Künstlertums. Absichtlich sagen wir positiver und nicht positiv; denn noch wird nicht alles am sentimentalischen Künstler bejaht. An drei Punkten kommt die Hebung des Niveaus zum Ausdruck; am Verhältnis des sentimentalischen Geistes zum Leben, an der Erklärung des sentimentalischen Künstlertums und an der schöpferischen Phantasie des Dichters.

Schiller forderte vom sentimentalischen Dichter, er müsse die Natur suchen. Die Möglichkeit einer Verleugnung der Natur durch einen sentimentalischen Dichter wie Detlev Spinell im „Tristan" zog er nicht in Betracht, weil er beim sentimentalischen Dichter an sich selbst dachte. Wahrscheinlich hätte er Künstler wie Detlev Spinell höchstens als Literaten gelten lassen, weil sie verleugnen, was den Dichter ausmacht: die Kraft der Empfindung. Eine ähnliche Überlegung veranlaßte wahrscheinlich Thomas Mann zur Verurteilung von Ästheten wie Detlev Spinell; er läßt Detlev in den „Hungernden" und Tonio Kröger, seine unmittelbaren Abbilder, sich ausdrücklich zur Sehnsucht nah der Natur bekennen, ja durch Tonio Kröger verkün-

---

[29]) Gerhard Jacob verzeichnet in seiner Bibliographie hinsichtlich der „Buddenbrooks" die folgenden Auflageziffern: 1. Aufl. 1901; 2. bis 10. Auflage 1903; 11. bis 23. Aufl. 1904; 24. bis 32. Aufl. 1905 usw.; 50. Aufl. 1910; 100. Aufl. 1919 und 152. bis 159. Aufl. 1925.

[30]) Betr., S. 58.

[31]) Betr., S. 59.

det er am Schluß der Novelle, also an entscheidender Stelle, allein seine Sehnsucht nach der Natur, seine „Bürgerliebe zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen" sei imstande, „aus einem Literaten einen Dichter zu machen". Und an derselben Stelle fährt er fort: „Alle Wärme, alle Güte, aller Humor kommt aus ihr, und fast will mir scheinen, als sei sie jene Liebe selbst, von der geschrieben steht, daß einer mit Menschen- und Engelszungen reden könne und ohne sie doch nur ein tönendes Erz und eine klingende Schelle sei"[32]). Thomas Mann engt den Lebensbegriff seiner Erfahrungswelt gemäß auf den bürgerlichen Lebensbegriff ein, und er versteht unter seiner geistigen Sehnsucht nicht direkt das Ringen des sentimentalischen Dichters um Empfindungskraft, sondern Menschenliebe und Güte, vielleicht auch christliche Nächstenliebe[33]), doch ändert dies das Bild nicht wesentlich; denn seine „Bürgerliebe" ist nur einer von den vielen Wegen, auf denen der sentimentalische Künstler die verlorene Natur suchen kann.

Der sentimentalische Künstler wird insofern bejaht, als er seine Liebe zur Natur nicht verleugnet; aus diesem ersten Punkte, dem Hauptpunkte, folgert sich der zweite. Da sich der sentimentalische Dichter wenigstens in einer Hinsicht, und zwar in seiner Liebefähigkeit als lebenstüchtig erweist, so darf er nicht mehr aus Untüchtigkeit und aus bürgerlichem Zerfall hergeleitet werden. In den „Hungernden" geht der Dichter nicht auf dieses Problem ein, erst in „Tonio Kröger" erklärt er die Zwiespältigkeit des sentimentalischen Künstlers aus der Blutsvermischung. Tonios Vater ist ein „nordisches Temperament, betrachtsam, gründlich, korrekt aus Puritanismus und zur Wehmut geneigt", seine Mutter „von unbestimmt exotischem Blut, schön, sinnlich, naiv, zugleich fahrlässig und leidenschaftlich und von einer impulsiven Liederlichkeit". Was dabei „herauskam war dies: ein Bürger, der sich in die Kunst verirrte, ein Bohemien mit Heimweh nach der guten Kinderstube, ein Künstler mit schlechtem Gewissen"[34]).

---

[32]) N II, S. 87 f. Ähnlich äußert sich Mann in den „Hungernden", N I, S. 160, obzwar nicht an so entscheidender Stelle und nicht so eingehend.

[33]) Mit einem Ausblick auf die, alle menschlichen Gegensätze überbrückende christliche Nächstenliebe schließt die Studie, wobei die sentimentalische Sehnsucht nach dem Leben nicht mit der Nächstenliebe in Beziehung gebracht wird. N I, S. 166.

[34]) N II, S. 86 f. Ähnlich wird später das sentimentalische Künstlertum Gustav Aschenbachs im „Tod in Venedig" aus der Blutsvermischung abgeleitet. Siehe N II, S. 357. Das Blutsvermischungsproblem klingt schon in der 1896 verfaßten Novelle „Der Wille zum Glück" an, wo der Vater des Helden Paolo

Äußerlich spiegelt sich diese Blutsvermischung in Tonio Krögers Namen wider; den Vornamen hat er nach einem Bruder seiner Mutter, die „von drüben“[35]) war, und den Familiennamen von seinem norddeutschen Vater. Mit der Blutsvermischung deutet Thomas Mann seine eigene Polarität; denn seine Mutter war die „Tochter eines Deutschen, der in Brasilien eine Plantage betrieb, und einer Kreolin, die, um genau zu sein, aus einer portugiesisch-indianischen Mischung hervorgegangen war“[36]). Diese neue Deutung des sentimentalischen Dichtertums wendet Thomas Mann nur auf seinen eigenen Fall an; bei Schiller in der Novelle „Schwere Stunde“ macht er später keinen derartigen Erklärungsversuch. Zweifellos begründet er sein sentimentalisches Dichtertum mit der Blutsvermischung besser als mit dem bürgerlichen Zerfall, der das Wichtigste am Dichter, die schöpferische Phantasie, ausschließt; die schöpferische Phantasie setzt immer Lebenskraft und Kraftgipfelung eines Geschlechtes voraus und läßt sich mit dekadenter Kraftlosigkeit und Todessehnsucht nicht in Einklang bringen. Die künstlerischen Menschen der ersten Phase, deren Kunstbegabung aus der Dekadenz hergeleitet wurde, sind schöpferisch nicht fruchtbar, und beim einzigen wirklichen Künstler Detlev Spinell leitet Mann die sentimentalische Künstlerbegabung nicht aus der Dekadenz ab, gewiß kein Zufall. Freilich löst er das Problem der schöpferischen Phantasie auch durch die Blutsvermischung nicht, aber er läßt es doch offen[37]).

Hofmann ein norddeutscher „Plantagenbesitzer in Südamerika“, die Mutter eine südamerikanische „Eingeborene aus gutem Hause“ ist. Der kleine Herr Friedemann, S. 42. Die Blutsvermischung bewirkt in Paolo Hofmann, einem Maler, noch nicht sentimentalische Zwiespältigkeit von Geist und Leben, sondern ein physisches Übel, Herzschwäche.

[35]) N II, S. 13. Ähnlich verhält es sich mit dem Namen Paolo Hofmanns.

[36]) Eloesser, S. 21.

[37]) Hanne Back identifiziert S. 23 das Problem der Blutsvermischung mit dem der Dekadenz, was mir nicht berechtigt scheint. Wohl vermischte sich im letzten Glied der „Buddenbrooks“, in Hanno Buddenbrook, norddeutsches mit dänischem Blut (NB. sind die Norddeutschen von den Dänen so rasseverschieden?); in den Adern des Dekadenten Christian Buddenbrook fließt jedoch hauptsächlich norddeutsches Blut. Oder kann seine Großmutter, deren Großmutter eine Welschschweizerin war, ernstlich für den Zerfall ihres Urenkels verantwortlich gemacht werden, da die Blutsvermischung doch in erster Linie in ihrem nichtdekadenten Sohne Johann und ferner in ihrem willensstarken Enkel Thomas und in ihrer vitalen Enkelin Tony Buddenbrook zersetzende Wirkungen hätte zur Folge haben müssen? Mir scheint, das Dekadenz- und das Blutsvermischungsproblem fallen nicht zusammen. Im Dekadenzproblem

Die Kraft, das Erlebnis vermöge der schöpferischen Phantasie zum Kunstwerk zu erheben, stellt das dritte positive Moment dar. Sie und die Bürgerliebe erleichtern dem Dichter die Last der sentimentalischen Zwiespältigkeit und des schlechten Bürgerwissens. Vorübergehend vermittelt das Wissen um schöpferische Gestaltungskraft sogar ein Überlegenheitsgefühl über die Gewöhnlichen und Glücklichen. „Spannen sich nicht", spricht Detlev in den „Hungernden" zu sich selbst, „angesichts eures unbewußten Treibens in mir die Kräfte des Wortes und der Ironie, daß mir das Herz pocht vor Begier und lustvollem Machtgefühl, euch spielend nachzubilden und im Lichte meiner Kunst euer törichtes Glück der Rührung der Welt preiszugeben?"[38]) Im Zusammenhange mit der schöpferischen Phantasie streift Mann gelegentlich einen anderen positiven Gesichtspunkt: die Freude am Schaffen, die Lust am ironischen Ausdruck und gedankenklaren Schleifen der Form. „Mehr und mehr", heißt es von Tonio Kröger, „versüßte sich ihm auch die Lust am Worte und der Form, denn er pflegte zu sagen .... daß die Kenntnis der Seele allein unfehlbar trübsinnig machen würde, wenn nicht die Vergnügungen des Ausdrucks uns wach und munter erhielten"[39]).

Kenntnis der Seele! Damit klingt das Negative an. Detlev in der Studie „Die Hungernden" nennt sich einen „erkenntnisstummen Unhold"[40]) und wünscht, „einmal dem Fluche entfliehen" zu dürfen, „der da unverbrüchlich lautete: Du darfst nicht sein, du sollst schauen; du darfst nicht leben, du sollst schaffen; du darfst nicht lieben, du

---

sche ich das Problem der schwindenden Willenskraft, der Entüchtigung eines Bürgergeschlechtes, nachdem es den Gipfel seiner Kraftentfaltung überschritten hat. Die Blutsvermischung kann neben Zwiespältigkeit auch Willensschwäche zur Folge haben, aber sie muß es nicht. Es wäre ungerecht, wollte man alle zwiespältigen Menschen, die vermöge ihrer Willenskraft den inneren Widerspruch beheben, mit jenen auf die gleiche Stufe stellen, die sich willensschwach in ihren entarteten Trieben gehen lassen. Nietzsche, der sich mit dem Dekadenzproblem gründlich auseinandersetzte, definierte Dekadenz als Willensschwäche, und Thomas Mann formulierte seinen Dekadenzbegriff in Anlehnung an Nietzsche, wie am gegebenen Orte noch darzustellen sein wird. Hanne Back weist a. a. O. auf Paolo Hofmann als das erste Beispiel für Dekadenz in ihrem Sinne hin. Wie w. u. nachgewiesen wird, ist gerade Paolo Hofmann kein Dekadenter, kein Willensschwacher wie Christian Buddenbrook und Detlev Spinell, sondern ein Willensstarker. Der „Wille zum Glück", zum Leben, beherrscht sein ganzes Denken und Handeln. Vgl. dazu „Der kleine Herr Friedemann", S. 63 f.

[38]) N I, S. 161 f.

[39]) N II, S. 27.

[40]) N I, S. 161.

sollst wissen!“[41]). Zum richtigen Verständnis dieser Sätze vergegenwärtige man sich die enge Verkettung des satirisch-sentimentalischen Schaffens mit dem Erkenntnisprozeß; der satirisch-sentimentalische Dichter gestaltet, um zu erkennen, und erkennt, um zu gestalten; er kann seine Empfindungen im Kunstwerke nicht unmittelbar gestalten wie der naive Dichter. In der zweiten Phase sieht Thomas Mann in Erkenntnis und Geist eine Hemmung für den unmittelbaren Empfindungsausdruck, ein Hindernis für die Erfüllung seiner Sehnsucht nach dem gewöhnlichen Leben, und in diesem Sinne verurteilt er sie. „Alle Erkenntnis ist alt und langweilig“, sagt Tonio Kröger geringschätzig; die Erkenntnis bringt Lebensmüdigkeit, „Blasiertheit, Gleichgültigkeit und ironische Müdigkeit aller Wahrheit gegenüber“. Das Schlimmste ist der „Erkenntnisekel“, jener „Zustand, in dem es dem Menschen genügt, eine Sache zu durchschauen, um sich bereits zum Sterben angewidert (und durchaus nicht versöhnlich gestimmt) zu fühlen, — der Fall Hamlets, des Dänen, dieses typischen Literaten“[42]). Zwar sind da noch die „Vergnügungen des Ausdrucks“; aber es handelt sich bei ihnen „weniger um eine Erlösung als um ein Kaltstellen und Aufs-Eis-legen der Empfindung“[43]). Der Geist versteinert das Lebendige, er macht die blühende Mannigfaltigkeit des Lebens zur starren Formel: Geist ist Tod. Thomas Mann will das Leben und bejaht den Geist nur in seinem Zurückstreben zur blühenden und lebendigen Mannigfaltigkeit, in seiner Selbstverneinung.

Der Dichter bewertet in der zweiten Phase Geist und Künstlertum vom Leben und vom Bürger aus; Geist und Kunst schätzt er nur insofern positiv ein, als sie sich in Sehnsucht dem Leben annähern. Diese Annäherung, und das ist für die tragische Anschauung Manns in der zweiten Phase charakteristisch, führt niemals zur Versöhnung, weil das „warme, holde, törichte Leben“ als „ewiger Gegensatz dem Geist gegenübersteht“[44]). Warum? fragen wir. Müssen Leben und Geist immer Gegensätze bleiben? Die Antwort kann nur vom Erleben des Dichters aus gegeben werden: Mann ist in dieser Phase wohl ein erfolgreicher Dichter, doch gelang es ihm noch nicht, im bürgerlichen Leben Wurzeln zu schlagen, und unerbittlich versagt er auch seinen Gestalten, was ihm versagt ist, will er sich doch in

---

[41]) N I, S. 162.
[42]) N II, S. 40.
[43]) N II, S. 41.
[44]) N I, S. 160.

ihnen nicht aus sich hinaussehnen, sondern mit sich selbst auseinandersetzen.

Es kommt im Leben häufig vor, daß der Mensch in der Erkenntnis einer Einseitigkeit und im Bestreben, sie zu überwinden, in die entgegengesetzte Einseitigkeit, von einem Extrem in das andere fällt. Die Bewertung des sentimentalischen Künstlertums vom Leben aus war ein solches Extrem. Jetzt, in der dritten Phase, wird das sentimentalische Künstlertum nur vom Geist aus bewertet. In der zweiten Phase wies Thomas Mann schon einmal auf die Möglichkeit einer Bewertung vom Geist aus hin. Lisaweta Iwanowna, die russische Freundin Tonio Krögers, äußert sich diesem gegenüber: „Die reinigende, heiligende Wirkung der Literatur, die Zerstörung der Leidenschaften durch die Erkenntnis und das Wort, die Literatur als Weg zum Verstehen, zum Vergeben und zur Liebe, die erlösende Macht der Sprache, der literarische Geist als die edelste Erscheinung des Menschengeistes überhaupt, der Literat als vollkommener Mensch, als Heiliger, — die Dinge so betrachten, hieße, sie nicht genau genug betrachten?“[45]). Kunst als „heilige“ Kunst, als Erlösung der Menschheit von allen Irrungen und Wirrungen! Tonio Kröger wagte sich diese Auffassung noch nicht anzueignen; er ließ sie nur im Hinblick auf „die anbetungswürdige russische Literatur, die so recht eigentlich die heilige Literatur darstellt“[46]), gelten. Ein deutscher Dichter an der Schwelle des 20. Jahrhunderts, der von der Dekadenz herzukommen glaubte und sie eben im „Tonio Kröger“ überwand, konnte solche Worte noch nicht in den Mund nehmen. Schon im Jahre 1904 findet er den Mut dazu im Drama „Fiorenza“, das die dritte Phase der weltanschaulichen Entwicklung darstellt. Im Jahre 1902 klang das mutige Bekenntnis zum reinen Geist in der Novelle „Gladius Dei“ auch schon an, doch ohne daß sich der Dichter auf denselben Boden wie in „Fiorenza“ zu stellen getraute. Hieronymus, der Held dieser Novelle, wird durch dieselben Eigenschaften ironisiert, die seinem ungleich größeren Namensbruder Savonarola oder Fra Girolamo, dem Prior von San Marco, zur Ehre gereichen. Wie die „Hungernden“ zu „Tonio Kröger“, bildet die Novelle „Gladius Dei“ eine Studie zum Drama „Fiorenza“, mit dem Unterschiede, daß sich die „Hungernden“ dem Geiste „Tonio Krögers“ mehr annähern als die Novelle „Gladius

---

[45]) N II, S. 39.

[46]) N II, S. 40.

Dei“ dem Drama, obgleich ganze Sätze aus der Novelle ins Drama hinübergingen[47]).

In der dritten Phase läßt Thomas Mann den Prior von San Marco, den er den „Helden dieser Szenen“ nennt und dem seine „geheime geistige Teilnahme“ gilt[48]), die „heilige“ Literatur, wie sie Lisaweta verstand, verkündigen, d. h. die Kunst als „Fackel, die barmherzig hineinleuchte in alle fürchterlichen Tiefen, in alle scham- und gramvollen Abgründe des Daseins“, die Kunst als „göttliches Feuer, das an die Welt gelegt werde, damit sie aufflamme und zergehe samt all ihrer Schande und Marter in erlösendem Mitleid“. Der „Prophet“ Savonarola, der sich einen „Künstler“ und einen „Heiligen“ zugleich nennt, stellt sich mit seiner heiligen Kunst, die „Erkenntnis und flammender Widerspruch“ ist, in Gegensatz zu Lorenzo de' Medici und seiner „Augen- und Schaukunst“[49]). Auf der einen Seite steht die Kunst als Verführung zum Leben, wobei der Lebensbegriff in einer für die dritte und die vierte Phase charakteristischen Weise über den bürgerlichen Lebensbegriff hinaus in den allgemeinen Lebensbegriff erweitert wird; auf der anderen Seite steht die Kunst als Waffe gegen das Leben, als Erlösung vom Leben und Verführung zum reinen Geiste, der in seiner letzten Konsequenz mit dem Todesbegriffe zusammenfällt. Beide Kunstauffassungen sind sentimentalisch, denn hier wie dort entfließt die Kunst dem Gegensatze von Geist und Leben und dem Willen zur Überwindung der inneren Zwiespältigkeit. Beiden ist die Sehnsucht nach dem Leben eigen. Während Lorenzo jedoch an eine Annäherung und Aussöhnung der Gegensätze glaubt, predigt der Prior ihre Unversöhnlichkeit. „Muß hier denn Kampf sein? Muß man die Welt denn feindlich gespalten sehen? Sind Geist und Schönheit denn gegeneinander gesetzt?“ fragt Lorenzo, der „Herr der Schönheit“, erstaunt und erhält die Antwort: „Wollt ihr ein Zeichen dafür, wenn Unversöhnlichkeit und ewige Fremdheit gelegt ist zwischen zwei Welten? Die Sehnsucht ist dies Zeichen“. Der Prior gibt zwar die Möglichkeit zu, daß der „Geist sich nach der Schönheit“, nach dem Leben sehnen kann, aber er nennt es „Stunden der Schwäche, des Selbstverrates und der süßen Schmach,

---

[47]) Vgl. folgende Stellen miteinander: N I, S. 202, v. o. Zeile 18—23 mit N II, S. 217, v. o. Zeile 25—29; N I, S. 203, v. o. Zeile 14 bis S. 204, v. o. Zeile 1 mit N II, S. 214, v. o. Zeile 13.

[48]) Betr., S. 67.

[49]) N II, S. 216.

da das geschieht", weil das Leben ihn doch nie begreifen wird[50]), und weil die Sehnsucht zum entmannenden Besitze führt. Selbst Lorenzo gesteht: „Man sollte nicht besitzen. Sehnsucht ist Riesenkraft; doch der Besitz entmannt"[51]). Und Thomas Mann gibt dem in Einsamkeit erstarrten, aber seinem Geiste getreuen Prior Recht: er läßt ihn über den Verräter seines Geistes, über den durch Besitz entmannten Lorenzo siegen. Er ist der größere Held von beiden. Trotzdem ist auch der unterlegene Lorenzo ein Held; denn auf ihn beziehen sich die Worte Fiores: „Wer schwach ist, aber so glühenden Geistes, daß er sich dennoch den Kranz gewinnt, — der ist ein Held"[52]). Lorenzo ist „gelb, schwach und häßlich", ein vom Leben Ausgestoßener, ein „Krüppel" und „Mißgeborener", den die Natur mit „wüsten Trieben" auswarf, den aber die Sehnsucht nach Schönheit und Leben mit „langer Zucht" seine „Wildnis bändigen" hieß. Er machte sich zum „Herrn der Schönheit", weil er häßlich war[53]); er errang sich den Besitz der Welt, weil die Welt nichts von ihm wissen wollte. Der Widerstand, die „Hemmung" weckte seinen Machtwillen: „Die Hemmung ist des Willens bester Freund", sagt er[54]). Diese Sätze gelten auch für seinen Nebenbuhler, den Prior. Während aber Lorenzo die Hemmung zum Anlaß nimmt, sich die Welt, d. h. Florenz zu unterwerfen und sich zum Herrn der Schönheit zu machen, bewirkt der gehemmte Machtwille bei Savonarola eine Abwendung von allen Lockungen des Lebens und unversöhnlichen Kampf gegen Leben und Schönheit, bis er beide vernichtet hat. Fra Girolamo gehört zu jenen Menschen, von denen der späte Nietzsche sagte, daß sie „lieber noch das Nichts wollen, als nicht zu wollen"[55]). Derselbe Nietzsche prägte für solche Menschen den Ausdruck „Menschen des Ressentiments", die als „physiologisch Verunglückte und Wurmstichige" unersättlich sind „in Ausbrüchen gegen die Glücklichen und ebenso in Maskeraden der Rache, in Vorwänden der Rache", und die dann „zu ihrem letzten, feinsten, sublimsten Triumph der Rache" kommen würden, „wenn es ihnen gelänge, ihr eignes Elend, alles Elend überhaupt den Glücklichen ins Gewissen zu schieben"[56]). Nietzsche stellte diese Menschen als eine Gefahr

---

[50]) N II, S. 218.
[51]) N II, S. 191.
[52]) N II, S. 163.
[53]) N II, S. 219.
[54]) N II, S. 219 f.
[55]) Nietzsches Werke. Taschenausgabe in 11 Bänden. Bd. VIII, S. 484.
[56]) Ebenda, S. 435.

für die Wohlgeratenen und Glücklichen an den Pranger und schenkte jenen seine Sympathie, die wie er selbst trotz ihrer Schwäche, oder vielmehr wegen ihrer Schwäche das Wohlgeratene und Kräftige feiern. Nietzsche würde Lorenzo gepriesen, Savonarola verdammt haben[57]). Anders Thomas Mann in der dritten Phase seiner weltanschaulichen Entwicklung; bei ihm reißt der selbstherrliche und unversöhnliche Vertreter des Geistes den Siegeskranz an sich, und der dem Leben dienende Geistige, den er früher erhob, unterliegt. In der ersten Phase negierte Mann den selbstherrlichen Geist in der Gestalt Detlev Spinells, jetzt ordnet er ihn dem Leben über; das Leben, das Weib „ergibt" sich seinem Machtwillen. Thomas Mann weiß zwar um die letzte Konsequenz geistiger Selbstherrlichkeit. Lorenzo wirft dem asketischen Priester diese Anklage entgegen: „Der Tod ist es, den du als Geist verkündigst"[58]). Dennoch verurteilt er den Prior nicht, sondern er läßt ihn auf die Warnung Fiores: „Steh ab! Das Feuer, das du entfachst, wird dich verzehren, dich selbst, um dich zu reinigen und die Welt von dir . . . Hör auf, zu wollen, statt das Nichts zu wollen! Laß von der Macht! Entsage! Sei ein Mönch!" mit den stolzen Worten: „Ich liebe das Feuer" in sein „Schicksal" hineinschreiten[59]). Wie sollte dem vor dem Tode grauen, der den Tod als Erlösung vom Leben verkündigt! Der Tod ist seine Rechtfertigung, seine Apotheose und nicht sein Einwand.

Mit diesem Versuch, Geist und Kunst im Sinne des Priors gegen und über das Leben und die Kunst im Sinne Lorenzos zu setzen, erstrebt der Dichter wieder die Überwindung des inneren Zwiespaltes. Wenn er jetzt einen neuen Weg, den Weg des Willens zur Macht einschlägt, so ist der Mut zu diesem neuen Wege wieder durch das Erlebnis bedingt. Zur Zeit „Tonio Krögers" steckte der Dichter noch in den Anfängen des Erfolgs, schon ein Jahr später steht er auf den Höhen des Ruhmes. In „Tonio Kröger" wagte er den Geist nur in seiner sehnsüchtigen Abhängigkeit vom Leben zu rechtfertigen, in der „Fiorenza" zerbricht der so lange erniedrigte Geist seine Ketten und wirft sich zum Herrn des Lebens auf, von Erfolg und Ruhm getragen. „Das Leiden darf nicht umsonst gewesen sein. Ruhm muß es

---

[57]) Zu Lorenzo de' Medici nahm Nietzsche in seinen Werken keine Stellung. Über Savonarola urteilt er wegwerfend als einen „Antagonisten der Wahrheit", einen „Fanatiker" aus „pathologischer Bedingtheit", einen „kranken Geist" und „Epileptiker des Begriffs". Werke, Bd. X, S. 437.

[58]) N II, S. 224.

[59]) N II, S. 226.

mir bringen“[60]); mit diesen Worten begründet Savonarola seinen Ehrgeiz und sein Recht auf den Machtwillen. Mit ähnlichen Worten mochte sich der sentimentalische Thomas Mann, der sich sein Werk in strenger Selbstzucht abgerungen, und der um den Preis geistiger und künstlerischer Freiheit auf allen Lebensgenuß verzichtet hatte, ein Anrecht auf Ruhm und Macht zusprechen. Übertrieb er in seiner Ruhmestrunkenheit und ließ er sich zu Worten hinreißen, die er schon im nächsten Jahre vergessen sollte, so begreift man das bei einem Manne von dreißig Jahren, der nach langen qualvollen Jahren der Bedrücktheit, des schlechten Gewissens und des Minderwertigkeitsgefühls ins Licht des Erfolges emporsteigt. Später bestätigte der Dichter diese Gedankengänge in dem Bekenntnis, „jugendliche Ruhmeslyrik . . ., Ruhmeslust, Ruhmesangst eines im zarten Alter vom Erfolg Umstrickten, von der Welt Umarmten“, seien das „Persönliche und Ursprüngliche“ an „Fiorenza“ gewesen, diesem „Versuch eines Liedes in höherem Tone“[61]).

Sobald Erfolgrausch und Machttrunkenheit vor ruhiger Überlegung und Selbstbesinnung verebbt waren, erkannte Mann in dieser extremen Geisteshaltung das seinem Wesen Unverträgliche und Gefährliche. Savonarola unterstellte die Kunst der Moral und durchschnitt damit ihren Lebensnerv; denn nur der innerlich von allen Vorurteilen freie Künstler gestaltet das Leben künstlerisch tief. Er darf sich nur vom Leben leiten lassen und nicht von der Moral, die nicht fragt wie die Dinge sind, sondern wie sie sein sollen. Savonarola nannte sich einen „Propheten“, einen „Künstler, der zugleich ein Heiliger ist“ und gab damit, wie Thomas Mann später selbst sagte, „die Definition des Literaten“[62]), des Zivilisationsliteraten, der sich mit dem Wesen Manns so schlecht vereinbaren läßt, daß der Dichter später in seinen sechshundert Seiten langen „Betrachtungen eines Unpolitischen“ sich umständlich mit ihm auseinanderzusetzen genötigt war. Politik und Moral galten für Thomas Mann immer im individualistischen Sinne[63]); aus diesem Grunde wird man sich vor einer

---

[60]) N II, S. 221.

[61]) Betr., S. 64.

[62]) Betr., S. 63.

[63]) Über sein Verhältnis zur Politik äußert er sich in den „Betrachtungen“: „Ich hasse die Politik und den Glauben an die Politik, weil er dünkelhaft, doktrinär, hartstirnig und unmenschlich macht. Ich glaube nicht an die Formel für den menschlichen Ameisenbau, den menschlichen Bienenstock, glaube nicht an die république démocratique, sociale et universelle, glaube nicht, daß

völligen Identifizierung Manns mit Savonarola hüten müssen. Vielleicht gab er sich auch mit dieser Gestalt ein abschreckendes Beispiel. Er, der Gütige, der das Leben nie ernstlich verleugnen konnte, dem jede Einseitigkeit bedenklich vorkam, durchlief diese Phase weltanschaulicher Entwicklung rasch; schon das nächste Jahr 1905 bringt eine deutliche Abkehr von dieser einseitigen Auffassung und eine Annäherung an eine Auffassung, die seinem ganzen Wesen entspricht und nicht wie bisher einem Teil.

Die vierte Phase oder die Endphase der weltanschaulichen Entwicklung Manns ist Resultat und Synthese der vorausgehenden Phasen. Alle bis dahin aufgeworfenen Probleme schließen sich zusammen; alle früheren extremen, mit geschlossener Einheitlichkeit unverträglichen Auffassungen werden ausgeschieden oder in gemäßigter Form in das neue Weltbild hinübergenommen. Innerhalb dieser mit dem Jahre 1905 anhebenden Phase erlebt der Dichter immer noch Krisen und Wandlungen; das Wesentliche, das Verhältnis vom Geist zum Leben ändert sich nicht mehr, sondern wird mit den Jahren nur

---

die Menschheit zum „Glück" bestimmt ist, noch, daß sie das Glück auch nur will, — glaube nicht an den „Glauben", sondern eher noch an die Verzweiflung, weil sie es ist, die den Weg zur Erlösung frei macht, glaube an die Demut und die Arbeit, — die Arbeit an sich selbst, als deren höchste, sittlichste, strengste und heiterste Form die Kunst mir erscheint". Betr., S. 560 f. Diese 1917 gesprochenen Worte haben trotz des 1923 gemachten Bekenntnisses zur deutschen Republik in seiner Rede „Von deutscher Republik" im wesentlichsten jetzt noch Gültigkeit; denn am Schluß seiner Rede macht er ausdrücklich darauf aufmerksam, daß er sich nicht etwa zum „Nationalismus" bekennt, sondern zur „Humanität" als der „deutschen Mitte" zwischen „ästhetizistischer Vereinzelung und würdelosem Untergange des Individuums im allgemeinen; zwischen Mystik und Ethik, Innerlichkeit und Staatlichkeit, zwischen todverbundener Verneinung des Ethischen, Bürgerlichen, des Wertes und einer nichts als wasserklar-ethischen Vernunftphilisterei". Bem., S. 189. Seine politische Haltung ist auch jetzt noch rein persönlich, individualistisch. Das Problem der Moral fällt bei Thomas Mann mit dem der Kunst zusammen. Moral bedeutet ihm „Korrektur und Zucht" und die Kunst ein Mittel der Selbstzucht, die notwendig ist, um das „Indertum", das „schwere und träge Verlangen nach jener Form oder Unform des Vollkommenen, welches ‚Nirwana' oder das Nichts ist", um die „Abneigung gegen Gliederung und Maß" einzudämmen. R. & A., S. 396. Die Moral bedeutet ihm „Sammlung, ... Kraft zur egoistischen Konzentration, der Entschluß zur Form, Gestalt, Begrenzung, Körperlichkeit, zur Absage an die Freiheit, die Unendlichkeit, an das Schlummern und Weben im unbegrenzten Reich der Empfindung, — sie ist mit einem Wort der Wille zum Werk". R. & A., S. 397. Ja, sie bedeutet ihm „Wille zum Leben" selbst, denn nur der Wirkende lebt. R. & A., S. 398.

abgeklärt und gefestigt. In der 1905 verfaßten Novelle „Schwere Stunde", die Schiller, das Urbild sentimentalischen Künstlertums zum Helden hat, schwankt der Dichter noch in der Bewertung untergeordneter Probleme, die er später fest in das Gefüge seines endgültigen Weltbildes hineinarbeitet.

Am Eingang dieser Phase steht ein entscheidendes Erlebnis. Bis jetzt stellte Thomas Mann die geringste Möglichkeit einer Aussöhnung des Geistes mit dem Leben in Abrede; von 1905 ab faßt er durch seine glückliche Ehe mit der Tochter eines Universitätsprofessors im Leben festen Fuß[64]). Durch die unausgesetzte Auseinandersetzung mit sich selbst erreichte er, was sentimentalischen Künstlern, die sich in ihrem Werk vor sich selbst flüchten, meistens zu erreichen versagt bleibt: er fand die Natur und die innere Ruhe. Doch kommt diese Aussöhnung mit dem Leben nicht einer völligen Verschmelzung gleich. Wer einmal die Frucht der Erkenntnis genoß, kann nicht mehr in den ursprünglichen Unschuldzustand zurück; immer bedarf seine Empfindung der Korrektur durch den Verstand. Anvertraut sich der sentimentalische Dichter wieder der Führung durch die Sinne, so schreitet er nach Thomas Manns Auffassung in Untergang und Schande hinein. „Ob aber jemand Weisheit und wahre Manneswürde gewinnen könne", führt er in den „Betrachtungen" aus, „für den der Weg zum Geistigen durch die Sinne führt, machte ich fraglich in einer Erzählung, worin ich einen ‚würdig gewordenen' Künstler begreifen ließ, daß seinesgleichen notwendig liederlich . . . ist"[65]) und der Korrektur durch Selbstzucht bedarf. Mit diesem „würdig gewordenen" Künstler meint er Gustav Aschenbach im „Tod in Venedig", dessen an sich selbst gerichtete Worte[66]) Thomas Mann an der obigen Stelle in den „Betrachtungen" zitiert. Schiller in der „Schweren Stunde" weiß besser als Gustav Aschenbach um die Kluft zwischen Geist und Leben. „Ich darf nicht allzu sehr dein, nie ganz in dir glücklich sein", spricht er vor seinem schlafenden Weibe, „um dessentwillen, was meine Sendung ist"[67]). Unter seiner Sendung versteht Schiller dasselbe, was Lisaweta und Savonarola unter ihrer „heiligen" Kunst:

---

[64]) Eloesser, S. 155. Dieses Erlebnis wird vor allem in der „Königlichen Hoheit" gestaltet: der einsame, geistig isolierte Klaus Heinrich vermählt sich am Schluß des Romans mit Imma Spoelmann und begründet so nach langen Jahren des Darbens sein „strenges Glück". KH, S. 453.

[65]) Betr., S. 611.

[66]) N II, S. 447.

[67]) N I, S. 255.

„die Zerstörung der Leidenschaften durch die Erkenntnis und das Wort, die Literatur als Weg zum Verstehen, zum Vergeben und zur Liebe", die Kunst als „Fackel, die barmherzig hineinleuchte in alle fürchterlichen Tiefen"; nur sagt Schiller „Freiheit"[68]) und drückt mit diesem Wort besser aus, weshalb sich der sentimentalische Künstler nie ganz dem Leben und der Empfindung hingeben darf. Wer sich selbst und seinen Mitmenschen Freiheit bringen will, der muß die innere, vermöge der Denk- und Erkenntniskraft errungene Freiheit von Empfindung und Leidenschaft frei halten, die den Willen zum Sklaven machen. Savonarola war von Leidenschaft nicht frei; er stellte sich nicht über sich selbst, sondern ließ sich durch sein Ressentiment, durch seinen gehemmten Machtwillen zur Einseitigkeit und zur Verkündigung von Geist und Tod hinreißen. Obgleich er die „barmherzige" Fackel der Kunst zu bringen vorgibt, versagt er ihren Schein dem sterbenden Helden Lorenzo; sein Machtwille und seine überschwengliche Selbstliebe waren sein Einwand. Auch noch bei Schiller findet sich Selbstliebe; aber Schiller darf sich ihr hingeben, weil er nichts „Unedles" daran erkennt: „denn tiefer noch als diese Ichsucht lebte das Bewußtsein, sich dennoch bei alledem im Dienste von etwas Hohem, ohne Verdienst freilich, sondern unter einer Notwendigkeit, uneigennützig zu verzehren und aufzuopfern"[69]). Bei Savonarola bedeutet die Ichsucht Hauptmotiv, bei Schiller Nebenmotiv zur Tat: dies ist einer der Unterschiede der dritten von der letzten Phase.

Neben der Selbstliebe im allgemeinen hat die letzte Phase mit der voraufgehenden noch gemein, daß der Geist nicht mehr wie in den zwei ersten Phasen vom Leben, sondern vom Geist aus bewertet wird. Die Hauptstütze zu dieser Bewertung bildet das Wissen des sentimentalischen Künstlers um den eigenen Wert und um die geistige Sendung. Eine andere Stütze erwächst aus der sentimentalischen Haltung, aus dem sentimentalischen Heldentum. Zum erstenmal im dichterischen Schaffen Manns stellt sich in der „Schweren Stunde" der sentimentalische Dichter dem naiven gegenüber. Bis jetzt übersah Thomas Mann vor seiner sentimentalischen Problematik die Existenz des naiven Dichtertums oder er wagte sich nicht mit ihm zu vergleichen, weil der geistige Befürworter des Lebens vor dem Leben selbst nicht bestehen zu können hoffte. Vielleicht identifizierte er in der dritten

---

[68]) N I, S. 254.

[69]) N I, S. 252.

Phase den munteren, belanglosen Künstlerschwarm um Lorenzo herum mit dem naiven Künstlertum[70]). Jedenfalls sah er sich in der vierten Phase durch die Gegenüberstellung von Schiller und Goethe zur vollen Anerkennung des naiven Dichtertums in der Gestalt Goethes gezwungen, wenn er Goethe gerecht werden wollte. Und er anerkennt ihn, ja er läßt den die Natur suchenden sentimentalischen Schiller den naiven Goethe „mit sehnsüchtiger Feindschaft lieben", weil Goethe voll zur Verfügung steht, was Schiller nur halb besitzt: Natur. Aber mochte Goethe ein „Gott" sein, weil er es „leichter" hatte, weil er „mit weiser und glücklicher Hand Erkennen und Schaffen scheiden" konnte und „heiter und quallos und quellend fruchtbar" war: „ein Held war er nicht". Dieses Wissen hält Schiller vor seinem naiven Antipoden und vor den Prüfungen seiner schweren Stunde, den Zweifeln an seiner Menschenwürde und Vornehmheit, aufrecht. Schiller glaubt sogar an seine Überlegenheit über den naiven Goethe; denn ist Goethe ein Schaffender und ein Gott, so ist Schiller „ein Gott und ein Held" zugleich, weil er „erkennend schafft"[71]).

Das Schaffen, besonders das sentimentalische Schaffen, fand schon in der zweiten Entwicklungsphase eine positive, wenngleich ohne rechte Überzeugung vorgebrachte Bewertung: Thomas Mann sah damals noch zu sehr das Negative am Geiste. Erst jetzt kommt dieses Moment zur vollen Geltung. Besonders das Ethische fällt schwer ins Gewicht. Der glücklich gestaltende naive Dichter weiß nicht, was ein „Talent" sein heißt. „Das Talent selbst — war es nicht Schmerz?" fragt sich Schiller in der „Schweren Stunde"[72]). „Ahnte man, wieviel Zucht und Selbstüberwindung ein Satz, ein strenger Gedanke ihn kostete? Denn zuletzt war er unwissend und wenig geschult, ein dumpfer und schwärmender Träumer . . . Vom ersten rhythmischen

---

[70]) In den „Betrachtungen" äußert sich Thomas Mann, seine „geheime Sympathie und Parteilichkeit" mit dem selbstherrlichen Geiste sei „zum mindesten in der dick aufgetragenen Ironie" zum Ausdruck gekommen, mit der er „das löbliche Künstlervölkchen" schilderte, „diese aufgeräumte Körperschaft von Schmarotzern, Raufbolden, Aufschneidern und Possenreißern, talentvoll, sinnlich und dumm wie Bohnenstroh, deren moralische Unverantwortlichkeit so fröhlich durch Haus und Garten von Careggi stolpert". Und er fügt hinzu, daß es „gerecht" gewesen wäre, „dieser Gruppe auf Seiten der ‚Literatur' etwas Entsprechendes an menschlicher Geringfügigkeit gegenüberzustellen", um zu zeigen, „daß nicht untergeordnetes Künstlertum, sondern untergeordnete ‚Geistigkeit' das Schäbigste und Verächtlichste auf Erden ist". Betr., S. 63 f.

[71]) N I, S. 253.

[72]) N I, S. 251.

Drange innerer Kunst nach Stoff, Materie, Möglichkeit des Ergusses — bis zum Gedanken, zum Bilde, zum Worte, zur Zeile: welch ein Ringen!". Sein Schaffen ist ein „blutendes Trotzdem" und ethisch wertvoller als das mühelose Schaffen des Naiven[73]). Dabei muß man den Willen, „die Lasten und Leistungen, die Anforderungen, Beschwerden und Strapazen gering zu achten, klein zu sehen", ebenso hoch einschätzen. Er macht ihn wahrhaft „groß"[74]). Das bescheidene Ringen um die Form verleiht außerdem dem sentimentalischen Kunstwerk Eigenschaften, die diejenigen des naiven Kunstwerkes aufwiegen; denn spricht die Form des sentimentalischen Werkes nicht ebenso empfindungswarm und unmittelbar an wie die naive Kunstform, so ist diese nicht in demselben Grade durchgebildet, kristallklar und vollendet wie jene, nicht so von Sehnsucht beschwingt; „Wunder der Sehnsucht" sind Schillers Werke, „der Sehnsucht nach Form, Gestalt, Begrenzung, Körperlichkeit, der Sehnsucht hinüber in die klare Welt des anderen, der unmittelbar und mit göttlichem Munde die besonnten Dinge bei Namen nannte"[75]). Später, im Jahre 1906, erklärt Thomas Mann die Langsamkeit seiner „Machart" daneben auch durch die in seine „Produktion" hineinwirkende „Musik als symbolische und stilbildende Macht". Jeder Satz und Satzteil kann wiederkehren „als Motiv, Klammer, Symbol, Zitat, Beziehung" und muß aus diesem Grunde „eine gewisse Höhe und symbolische Stimmung besitzen, die ihn würdig macht, in irgendeiner epischen Zukunft wiederzuerklingen"[76]).

Von 1905 ab bewertet Thomas Mann alles am sentimentalischen Künstler positiv, einige gelegentliche Nachwirkungen des schlechten Bürgergewissens abgerechnet[77]). In der Bewertung des Lebens schwankt er noch. Er denkt zwar nicht an eine Verdächtigung des Lebens, aber er faßt das Verhältnis des Geistes zum Leben zunächst einseitig auf; nur der Geist sehnt sich nach dem Leben und nicht umgekehrt, und die innere Geschlossenheit ist vor allem dem geistigen Willen zur Einheitlichkeit zu verdanken. Später erkennt er, daß sich auch das Leben nach dem Geiste sehnen kann. Das Argument Schillers von der Überlegenheit des sentimentalischen Dichters über den naiven, insofern jener Gott und Held zugleich, dieser nur ein Gott

---

73) N I, S. 253.
74) N I, S. 251.
75) N I, S. 254.
76) R. & A., S. 339. Vgl. dazu oben Anm. 27.
77) Vgl. dazu oben Anm. 16.

sei, fiel nachträglich dahin. Auch der naive Dichter darf als Gott und Held angesprochen werden. Der Unterschied beider besteht nur darin, daß jener vermöge seiner größeren Empfindungskraft mehr ein Gott als ein Held, dieser vermöge seiner größeren Denkkraft mehr ein Held als ein Gott ist. Sehnsucht schwingt auf beiden Seiten: der sentimentalische Künstler sehnt sich nach dem Leben, der naive nach dem Geiste. Im Jahre 1922 setzt er das in der Aufsatz-Reihe „Goethe und Tolstoi, Fragmente zum Problem der Humanität" an zwei der hervorragendsten Beispiele für naive Dichtung, an Goethe und Tolstoi auseinander[78]). Die Tragweite dieser neuen Auffassung ermißt man erst bei der Vergegenwärtigung der folgenden Sätze vom Jahre 1912: „Es hat niemals einen durchaus ‚naiven', niemals einen durchaus ‚sentimentalischen' Dichter gegeben — die Worte in ihrer reichsten und tiefsten Bedeutung genommen. Denn der Dichter ist die Synthese selbst. Er stellt sie dar, immer und überall, die Versöhnung von Geist und Kunst, von Erkenntnis und Schöpfertum, Intellektualismus und Einfalt, Vernunft und Dämonie, Askese und Schönheit — das Dritte Reich"[79]). Jeder Dichter ist zugleich naiv und sentimentalisch, zugleich Leben und Geist, Wille zum Gehalt und zur Form (Leben ist bluthafte Auffüllung mit Erlebnisinhalten, Geist ist Eingrenzung und Gliederung der Erlebnismasse). Leben ohne Geist und umgekehrt gibt es in der Kunst nicht: immer sind beide da, nicht immer als äquivalente Kräfte oder im gleichen Spannungsverhältnisse, aber sie sind da. Ihre ewige Sehnsucht nach gegenseitiger Befruchtung, nach Verschmelzung in einem Dritten gebiert das Kunstwerk. Diese wechselseitige Sehnsucht gab auch das Motiv zum Mannschen Einheitswillen ab. In Manns Werk als dem Ausdruck seines Einheitswillens tritt denn auch von Anfang an neben dem Sentimentalischen auch das Naive in Erscheinung. Zwar überwiegt noch in den letzten Werken des Dichters, im „Zauberberg" und in der Novelle „Unordnung und frühes Leid", das Sentimentalische, die Form; aber neben sentimentalischer Reflexion und Verstandeskühle heben sich vom ersten bis zum letzten Werke naive Unmittelbarkeit und Empfindungswärme deutlich ab. Wenn sich der Dichter dieses Nebeneinanders erst

---

[78]) Siehe die Essay-Reihe „Goethe und Tolstoi, Fragmente zum Problem der Humanität", Bem., S. 9—140; darunter besonders den Essay „Natur und Nation", Bem., S. 80 f. Ferner vgl. Manns Essay „Zu Goethes Wahlverwandtschaften", Die Neue Rundschau, April-Heft 1925, S. 394 f.

[79]) R. & A., S. 352.

später bewußt wurde, so beweist dieser Umstand nichts gegen das Nebeneinander, sondern er bezeugt bloß den späten Mut des Dichters zu sich selbst und sein spät erreichtes inneres Gleichgewicht.

Den Zustand des harmonischen Nebeneinanders und Miteinanders von naiv und sentimentalisch nennt Mann „Drittes Reich" oder „Humanität", in denen ihm die Streitfrage der größeren „Vornehmheit" von naivem und sentimentalischem Dichtertum „verstummt"[80]), weil Geist und Leben nicht gegeneinander, sondern miteinander wirken. Damit fügt er selbst den Schlußstein in sein Weltanschauungsgebäude ein. Versteht er auch dieses Gedankenerlebnis in seinem Werke restlos zu gestalten — was bis jetzt noch nicht der Fall ist —, so wird man von ihm sagen dürfen, er verkörpere in Person und Werk jenes „Ideal schöner Menschlichkeit", das nach Schiller nur aus der „innigen Verbindung von naivem und sentimentalischem Charakter hervorgehen" kann[81]), oder man wird Manns eigene Worte über Goethe und Goethes „Wahlverwandtschaften" heranziehen dürfen: „Eine hohe Begegnung von Natur und Geist auf ihrem sehnsuchtsvollen Weg zueinander: das ist der Mensch; und wir dürfen ein Werk, worin sie sich rein durchdringen, als ein höchstes, ein menschlichstes ansprechen"[82]).

Ohne den Hinweis auf die wichtigsten Philosophen und Künstler, die Manns geistige Entwicklung beeinflußt haben, kann man sich kein richtiges Bild von der Mannschen Weltanschauung machen. Im Rahmen dieser Arbeit ziehen wir nur die Einflüsse des Dreigestirns Schopenhauer-Wagner-Nietzsche und Goethes heran, weil sie die wichtigsten, bis jetzt noch nicht erörterten Wesensseiten Manns beleuchten. Der Dichter erleichterte ihre Erforschung durch seine zahlreichen Bekenntnisse in seinen kritischen Schriften; die richtige Zusammenstellung seiner Äußerungen ergibt das Wesentlichste.

In den „Betrachtungen" nennt Thomas Mann „Schopenhauer, Nietzsche und Wagner: ein Dreigestirn ewig verbundener Geister" seine wichtigsten philosophischen und künstlerischen Führer; er fühlt sich ihnen als „ehrfürchtiger Schüler, dem ihre gewaltigen Lebensläufe zur Kultur geworden", so zu Dank verpflichtet, daß er wünschen möchte, „von allen dreien auf einmal reden zu können"[83]).

---

[80]) Bem., S. 255.

[81]) a. a. o. Schiller, S. 249.

[82]) Zu Goethes Wahlverwandtschaften, S. 394.

[83]) Betr., S. 46.

Sein Hang nach dem Abgrund, nach Geist und Tod brachte ihn dem Philosophen und dem Musiker des Pessimismus nahe, sein Lebenswille verband ihn dem Philosophen des Optimismus. Schopenhauer und Wagner auf der einen, Nietzsche auf der anderen Seite leisteten ihm Hilfe in seinem inneren Kampfe zwischen Geist und Leben. Da der Lebenswille schließlich so sehr den Sieg davontrug, daß auch der anfangs verdächtigte und negierte Geist zum Lebenswert erhoben wurde, kam der Einfluß Nietzsches im Werke Manns nachhaltiger zur Geltung. Es wäre jedoch falsch, wenn man von einem Siege Nietzsches über die beiden Pessimisten in Thomas Mann sprechen würde; das Dreigestirn trug nur zur Klärung der Verwirrung seiner Gefühle bei: sein Lebenswille entschied in dem Kampfe zwischen Tod und Leben.

Schopenhauer und Wagner beeinflußten Thomas Mann am stärksten in der ersten, hinsichtlich der Lebensstimmung düsteren und matten Entwicklungsphase. Schopenhauers Geist webt in der Novelle „Enttäuschung" und in den „Buddenbrooks". Wagners Geist in den „Buddenbrooks" und im „Tristan". Im eigentlichen Sinne Schopenhauerisch ist nur die kleine Novelle „Enttäuschung", die diese Sätze Schopenhauers dichterisch gestaltet: „Das Leben stellt sich dar als ein fortgesetzter Betrug, im Kleinen, wie im Großen. Hat es versprochen, so hält es nicht; es sei denn, um zu zeigen, wie wenig wünschenswert das Gewünschte war: so täuscht uns bald die Hoffnung, bald das Gehoffte"[84]). Untergangs- und Todesstimmung singen schwermütig am Schluß des Romans vom „Verfall einer Familie"; aber Thomas Buddenbrook, die mit Schopenhauer Bekanntschaft schließende Hauptgestalt des Romans, ist kein Jünger Schopenhauers; er läßt den Hauptsatz Schopenhauers, daß „alles Leben Leiden" sei[85]), nicht für alles Leben, sondern nur für sich selbst gelten. Thomas Buddenbrook negiert sich selbst nicht, weil er alles Leben negiert wie Schopenhauer; er hält nur sich selbst für lebensunfähig. „Habe ich je das Leben gehaßt, dies reine und grausame und starke Leben?" fragt er sich im Anschluß an seine Schopenhauer-Lektüre und gibt sich selbst diese charakteristische Antwort: „Torheit und Mißverständnis! Nur mich habe ich gehaßt, dafür, daß ich es nicht ertragen konnte. Aber ich liebe euch . . . ich liebe euch alle, ihr Glücklichen"[86]). Trotz-

---

[84]) Schopenhauer, Sämtliche Werke. Bd. 2, S. 674.

[85]) Ebenda. Bd. 1, S. 403.

[86]) B II, S. 347.

dem sich Thomas Mann in der wichtigsten Gestalt der ersten Phase die äußerste Konsequenz des Pessimismus Schopenhauers nicht aneignete, findet man in seinem gesamten Werke genug vom „Moralismus" jener Stimmung von „Kreuz, Tod und Gruft", die er seine „Grundstimmung" nennt[87]), und mit der er das tapfere Offensein allen Lebensproblemen, nicht zuletzt dem Todesproblem gegenüber meint. Todessehnsucht greift schwermütig in die Saiten am Ende der „Buddenbrooks", in „Fiorenza", in der autobiographischen Studie „Süßer Schlaf" vom Jahre 1909[88]), im „Tod in Venedig" und im „Zauberberg", wo der Dichter einen „jungen Menschen", Hans Castorp, zwischen „dem Dienste des Lebens und der Faszination der Verwesung, für die er nicht unempfänglich war", wählen läßt, und wo die „Sympathie mit dem Tode" einen „thematischen Bestandteil der Komposition" bildet[89]).

Der musikalische Pessimismus Wagners beeinflußte Mann ebenfalls in der ersten Entwicklungsphase am meisten, in den „Buddenbrooks"[90]) und in der Novelle „Tristan". „Einsam unregelmäßige, welt- und todsüchtige Jugend"[91]), die selbst musikalisch veranlagt war[92]), fand an der „klugen und sinnigen, sehnsüchtigen und abgefeimten" Kunst Wagners[93]) ihr besonderes Gefallen; hier sang Hingabe an das Leiden und Sehnsucht nach dem Tode. Thomas Mann wurde Wagner noch durch einen anderen Umstand näher gebracht. „Dem Theater zum Trotz" sah und liebte er in Wagner „einen großen Epiker"; „das Motiv, das Selbstzitat, die symbolische Formel, die wörtliche und bedeutsame Rückbeziehung über weite Strecken hin" waren nach seiner Meinung „epische Mittel", so daß „Wagners Werke so stimulierend wie nichts sonst in der Welt" auf seinen „jugendlichen Kunsttrieb wirkten" und ihn „immer aufs neue mit einer neidisch-verliebten Sehnsucht erfüllten, wenigstens im kleinen und leisen,

---

87) Betr., S. 46.

88) R. & A., S. 392 ff.

89) Betr., S. 431.

90) B II, S. 141 ff. Im allgemeinen vgl. noch Manns Ausspruch im Aufsatz „Über die Kunst Richard Wagners" vom Jahre 1911: „Wirklich ist es nicht schwer, in meinen ‚Buddenbrooks', diesem epischen, von Leitmotiven verknüpften und durchwebenen Generationenzuge, vom Geiste des ‚Nibelungenringes' einen Hauch zu verspüren". R. & A., S. 361.

91) Betr., S. 38.

92) Nach Eloesser, S. 66 f., „strich" Thomas Mann „die Geige" und „phantasierte" am Klavier.

93) Betr., S. 39.

auch dergleichen zu machen“[94]). Nichtsdestoweniger ging des jungen Thomas Mann Hingabe an Wagner nur so weit, als sie sich mit seinem Lebenswillen vertrug. Obgleich ihm lange Zeit „alles künstlerische Sehnen und Wollen in diesen gewaltigen Namen“ zu münden schien, war nach einer späteren Äußerung des Dichters sein „Bekenntnis über Wagner“ nie ein „Bekenntnis zu Wagner“, denn „als Geist, als Charakter“ sei er ihm immer „suspekt“ erschienen, als „Künstler unwiderstehlich, wenn auch tieffragwürdig in bezug auf den Adel, die Reinheit und Gesundheit seiner Wirkungen“. „Meine Liebe zu ihm“, fügt er hinzu, „war eine Liebe ohne den Glauben“[95]).

Die Musik verband Thomas Mann sowohl mit dem Prediger des Todes, als auch mit dem Lebensverkünder Nietzsche. Bekanntlich fühlen sich die naiven Dichter in der Mehrheit zu jenen Schwesterkünsten hingezogen, die sich an den Gesichts- und Tastsinn wenden: zu Malerei und Plastik, während die sentimentalischen Dichter die verinnerlichte, abstrakte Tonkunst und die Architektur, die „gefrorene Musik“ der Romantiker, bevorzugen. Goethe, Mörike und Keller seien als Beispiele für die einen, Klopstock, Schiller, E. T. A. Hoffmann, Otto Ludwig, C. F. Meyer[96]) und Thomas Mann für die anderen aufgeführt. Nietzsche reiht sich als Dichter in die zweite Beispielreihe ein; von Musik ist in seinen Werken viel die Rede, Malerei und Plastik berührt er selten[97]). Geist und Musik sind einander wesensverwandt. Indem Mann an Nietzsche die „eigentümliche Zusammengehörigkeit und innere Einheit von Kritik und Musik“ als charakteristisch bezeichnet, spricht er aus, was ihn unter anderem zu Nietzsche hinzog; auch bei Mann findet man die Einheit von Kritik und Musik[98]). Vor allem dort wirkte Nietzsche auf ihn ein, wo sich Kri-

---

[94]) R. & A., S. 360 f.

[95]) R. & A., S. 361.

[96]) Das wichtigste stilbildende Element im Werke C. F. Meyers ist die Architektur. Daneben kommt bei Meyer auch die Musik zur Geltung, vor allem in der Kontrapunktik und in der Durchführung der Motive. Darüber vgl. Harry Mayne, Conrad Ferdinand Meyer, S. 344 ff.

[97]) Vgl. das Kapitel „Arion“ in Bertrams Nietzsche-Buch, S. 102—124.

[98]) In den „Betrachtungen“ sagt Mann: „Es geschah in seiner [Nietzsches] Schule, daß man sich gewöhnte, den Begriff des Künstlers mit dem des Erkennenden zusammenfließen zu lassen ... Er brachte den Bogen neben der Leier als apollinisches Werkzeug in Erinnerung, er lehrte zu treffen, und zwar tödlich zu treffen. Er verlieh der deutschen Prosa eine Sensitivität, Kunstleichtigkeit, Schönheit, Schärfe, Musikalität, Akzentuiertheit und Leidenschaft — ganz

tik und Musik beim sentimentalischen Dichter als formbildende Kräfte auswirken: im Stil. Thomas Mann sagt von der Sprache Nietzsches, sie sei „Musik", insofern sie „Feinheit des inneren Gehörs" bekunde, „Meisterschaft des Sinnes für Fall, Tempo, Rhythmus der scheinbar ungebundenen Rede"[99]) und charakterisiert mit diesen Worten seine eigene Sprache. Aber Nietzsche, der Dithyrambiker und geniale Rhapsode der Leidenschaft, ist lyrisch-musikalisch, während sich Mann auch als episch-musikalisch erweist; aus diesem Grunde erinnert Manns Stil an Wagner und an Nietzsche. Mochte Nietzsche den Musiker Wagner noch so sehr verdächtigen, weil er „krank" macht[100]), mochte er dem „brutalen, künstlichen und unschuldigen" Orchesterklang Wagners, der „verdrießlichen Schweiß" an ihm ausbrechen läßt und der sein „gutes Wetter" zerstört[101]), noch so sehr die „heitere" und „afrikanische" Musik Bizets[102]) oder seine erträumte eigene Zukunftsmusik entgegenhalten, die „heiter und tief ist, wie ein Nachmittag im Oktober"[103]), Thomas Mann blieb der Musik Wag-

---

unerhört bis dahin und von unentrinnbarem Einfluß auf jeden, der nach ihm deutsch zu sprechen sich erkühnte". Betr., S. 56 f. Den Bogen des Kritikers und die Leier des Dichters betrachtet Thomas Mann so sehr als seine Werkzeuge, daß er, was bis dahin noch nicht beachtet worden ist, sein Werk auch äußerlich mit diesen Attributen schmückte. Auf den Einbanddecken seiner „Gesammelten Werke", wie ähnlich schon auf der Einbanddecke der Erstausgabe seiner „Betrachtungen", findet sich die folgende Vignette:

Sie läßt sich nicht schwer enträtseln als eine zeichnerische Umschreibung für „Thomas Manns Gesammelte Werke" oder was damit gleichbedeutend ist, für „Thomas Manns Bogen und Leier". Ich hatte dem Dichter die Vermutung geäußert, mit den Linien unter der Leier werde noch ein Drittes angedeutet, worauf er mir in einem Brief vom 2. Februar 1925 mitteilte, diese Linien seien „entweder" als „Bestandteil" der Leier „oder rein dekorativ zu verstehen".

[99]) Bem., S. 332.
[100]) Nietzsches Werke. Taschen-Ausgabe in 11 Bänden. Bd. XI, S. 233.
[101]) Ebenda, S. 182.
[102]) Ebenda, S. 183.
[103]) Ebenda, S. 300.

ners Zeit seines Lebens zugetan. „Noch immer", gesteht er im Jahre 1911, „wenn unverhofft ein Klang, eine beziehungsvolle Wendung aus Wagners Werken mein Ohr trifft, erschrecke ich vor Freude, eine Art Heim- und Jugendweh kommt mich an und wieder, wie einstmals, unterliegt mein Geist dem klugen und sinnigen, sehnsüchtigen und abgefeimten Zauber"[104]).

Nietzsche konnte mit seiner leidenschaftlichen Wagnerkritik des Dichters Neigung zum Musiker Wagner nicht abtöten; umso vorbehaltloser nahm Mann Nietzsches Wagnerkritik an, wo ihm Wagner „suspekt" erschien, in seiner Lebensanschauung. Im „Vorwort" zum „Fall Wagner" vom Jahre 1888 bekennt Nietzsche, er sei wie Wagner ein Kind seiner Zeit, des pessimistischen 19. Jahrhunderts, und wie Wagner ein „décadent", aber er habe diese Zeitkrankheit zum Unterschiede von Wagner überwunden: „Mein größtes Erlebnis war eine Genesung. Wagner gehört bloß zu meinen Krankheiten"[105]). Wagner und Nietzsche waren Romantiker[106]); das Romantische verbindet sie miteinander und mit Thomas Mann. Auch Thomas Mann ist ein Sohn des 19. Jahrhunderts, ein Dekadent und Pessimist, und blieb teilweise ein Dekadent und Romantiker, wie seine Einstellung zum Todesproblem zeigte. Mit Nietzsche hat Mann daneben auch den Willen zur Überwindung des 19. Jahrhunderts und der Dekadenz, den Willen zum Leben gemein. „Nicht so sehr der Prophet irgend eines unanschaulichen ‚Übermenschen' war er mir von Anfang an, wie zur Zeit seiner Mitherrschaft den meisten, als vielmehr der unvergleichlich größte und erfahrenste Psychologe der Dekadenz"[107]); mit diesem Bekenntnis umschreibt Mann das zweite Moment im Einfluß Nietzsches. Es liegt beschlossen in der Lebensphilosophie Nietzsches im allgemeinen und in Nietzsches Stellung zum Dekadenz-Problem im besonderen. Nietzsche preist das Gesunde und Kräftige und verurteilt das Krankhafte und Schwache, das Dekadente. Den Dekadenten definiert er wie folgt: „Der Wille ist schwach: und das Rezept, um dumme Sachen zu verhüten, wäre, starken Willen zu haben und N i c h t s zu

---

[104]) R. & A., S. 363.

[105]) Nietzsches Werke. Bd. XI, S. 177 f.

[106]) Über das Romantische an Nietzsche vgl. Karl Joël, Nietzsche und die Romantik, Diederichs' Verlag, Jena 1905. Im zweiten Teil dieses Buches weist der Verfasser auch die Beziehungen zwischen Schopenhauer und der Romantik nach, die sich als so eng erweisen, daß man Schopenhauer den letzten romantischen Philosophen nennen kann.

[107]) Betr., S. 47.

tun — Contradictio. Eine Art Selbstzerstörung, der Instinkt der Erhaltung ist kompromittiert... Der Schwache schadet sich selber... Das ist der Typus der décadence“[108]). Diese Auffassung eignete sich Thomas Mann in seinem Kampfe gegen das Dekadente in sich selbst an; denn er ironisiert in seinen Werken die Willensschwäche und feiert die Willensstärke, wie an seinem Heldentypus schon aufgezeigt wurde und wie weiter unten noch auseinanderzusetzen sein wird. Die von Nietzsche unserem Dichter im Kampf gegen die Dekadenz geleisteten Dienste verpflichten diesen zu so tiefem Dank, daß er noch im Jahre 1924 in seiner „Nietzscherede“ sagen konnte: „Dies ist er uns: ein Freund des Lebens, ein Lehrer höheren Menschentums, ein Führer in die Zukunft, ein Lehrer der Überwindung all dessen in uns, was dem Leben und der Zukunft entgegensteht, das heißt des Romantischen“[109]).

Das dritte Moment des Nietzsche-Einflusses, die Ironie, hängt direkt mit dem ersten Moment, mit dem sentimentalischen, musikalischen und kritischen Charakter von Nietzsche und Mann zusammen; aber es kann nur aus dem zweiten Moment, aus dem Lebenswillen erklärt werden. Das Problem der Ironie ist sowohl ein Problem des Stils als auch der Weltanschauung. An dieser Stelle interessiert uns die Ironie als Weltanschauungsproblem.

. Eine ironische Weltanschauung kennzeichnet bei Dichtern immer die satirisch-sentimentalische Auseinandersetzung zwischen Geist und Leben. Geist und Leben stehen in einem ironischen Verhältnis; sie ziehen einander an und stoßen einander ab, sie bestätigen einander und heben einander auf, sie treiben miteinander ein Spiel, an dem sich Liebe und Haß gleicherweise beteiligen. Der Ironiker befindet sich in einer schwebenden Gemütslage; immer verneint er, wo er bejaht, immer meint er das Gegenteil von dem Gesagten; man wird aus ihm nie recht klug. An die klassischen Ironiker Sokrates und Aristophanes, Calderon und Shakespeare wurde in der deutschen Literatur erstmals von den Romantikern erinnert[110]). Die Romantiker selbst bildeten zwei ironische Typen aus: den philosophischen und den psychologischen Ironiker. Die philosophische Ironie Wilhelm Schlegels entspringt der reinen Abstraktion, der Auffassung von der Transzendenz aller Erscheinungen; die psychologische Ironie E. T. A.

---

[108]) Nietzsches Werke. Bd. IX, S. 37 f.

[109]) Bem., S. 333.

[110]) Vgl. zu diesen Ausführungen: Pulver, Die romantische Ironie; Ernst, Die romantische Ironie.

Hoffmanns wurzelt vor allem in der Empfindung. In beiden Fällen bedeutet sie Notwehr; doch während sich die philosophische Ironie als reines Gedankenspiel, das mit dem Wirklichkeitserlebnis in kaum nachweisbaren Zusammenhängen steht, wie eine überflüssige Arabeske ausnimmt, stellt sich die mit dem Wirklichkeitserlebnis eng verbundene psychologische Ironie vermöge ihres Empfindungsgehaltes als notwendig dar. Psychologische Ironiker im Sinne E. T. A. Hoffmanns sind auch Nietzsche und Thomas Mann. Ihre Ironie bezeugt unmittelbar den Kampf mit den Augenblicksnöten und die verzweifelte Abwehr aller destruktiven Kräfte, die den Kern alles Organischen, die physische und psychische Einheitlichkeit zu zerstören versuchen. Ihre Ironie ist der deutliche Ausdruck des Lebenswillens, d. h. des Willens, die einander liebenden und feindselig gesinnten Gegenkräfte Geist und Leben zu einer widerspruchsvollen Einheit zusammenzuschließen. Auch bei E. T. A. Hoffmann und etwa noch bei Heine fließt die Ironie aus dem Lebenswillen; diese Dichter betonen jedoch mehr den Geist, Nietzsche und Thomas Mann mehr das Leben; bei diesen wird mehr der Geist, bei jenen mehr das Leben ironisiert. Nietzsche und Thomas Mann stehen im Zeichen eines vitalistischen Zeitalters, das den Lebenswert zum obersten Wert erhebt, E. T. A. Hoffmann und Heine im Zeichen eines romantischen Zeitalters, das den Geist und die Abstraktion obenan stellt. Den Einfluß Nietzsches auf Mann hinsichtlich der Ironie umschrieb Thomas Mann selbst näher. Nach seiner Auffassung zeitigte das Erlebnis der Lebensphilosophie Nietzsches oder Nietzsches „Selbstverneinung des Geistes zugunsten des Lebens“ um die Wende des 19. zum 20. Jahrhunderts unter den deutschen Dichtern „in geistig-dichterischer Hinsicht zwei brüderliche Möglichkeiten“. Den elegisch-sentimentalischen Dichtern, die sich in ihrem Lebenswillen aus sich hinaussehnten und in ein ideales Traumland flüchteten, war Nietzsches „Ruchlosigkeits- und Renaissance-Ästhetizismus“, Nietzsches „Macht-, Schönheits- und Lebenskult“ ein Evangelium, bei Mann wurde das Erlebnis Nietzsches zur „Ironie“[111]). Wer Nietzsche besser verstand, die Ruchlosigkeits-Ästheten oder Thomas Mann, kann jetzt, nachdem Ernst Bertram die Hintergründe von Nietzsches problematischer Natur in seinem Nietzsche-Buch aufgedeckt hat, leicht entschieden werden. Der Macht-, Schönheits- und Lebenskult entspricht Nietzsches elegisch-sentimentalischer Flucht vor sich selbst, er ist die Maske, hinter der dieser

[111]) Betr., S. XXIX.

eigenartige Philosoph sein leidendes Gesicht verbirgt; die Ironie, die leidenschaftliche Auseinandersetzung zwischen Geist und Leben dagegen zeigt Nietzsche wie er ist. Die Ruchlosigkeits-Ästheten nahmen Nietzsches Machtphilosophie, Nietzsches Maske ernst; Thomas Mann sah in Nietzsches Werk den Weg des satirisch-sentimentalischen Künstlers zu sich selbst, wobei er sich auf Nietzsche selbst berufen konnte, der seine Philosophie im „Ecce homo" das Werkzeug seines „Willens zur Gesundheit, zum Leben" genannt hatte[112]). Man muß Thomas Mann das Verdienst einräumen, zu einer Zeit Nietzsche richtig verstanden zu haben, in der man ihn noch nicht begriff.

Musikalität, Kritik, Lebenswille und Ironie: diese Momente des Nietzsche-Einflusses auf Thomas Mann erklingen in ihrer Gesamtheit am kräftigsten in der zweiten Entwicklungsphase. „Die Sache war die", äußert sich Thomas Mann in den „Betrachtungen", „daß, während in ‚Buddenbrooks' nur der Schopenhauer-Wagnerische Einfluß, der ethisch-pessimistische und der episch-musikalische, sich hatte geltend machen können, in ‚Tonio Kröger' das Nietzschesche Bildungselement zum Durchbruch kam, das fortan vorherrschend bleiben sollte"[113]). Die starke Beeinflussung Manns durch Nietzsche in der zweiten Entwicklungsphase verdeutlicht sich vor allem an Manns Künstlerbegriff. Nietzsche sagt, der Künstler sei „in alle Ewigkeit von dem ‚Realen', dem Wirklichen abgetrennt", so daß man es versteht, wenn er „dieser ewigen ‚Unrealität' und Falschheit seines innersten Daseins mitunter bis zur Verzweiflung müde" wird[114]), oder: „Es sind die Ausnahme-Zustände, die den Künstler bedingen: alle, die mit krankhaften Erscheinungen tief verwandt und verwachsen sind: so daß es nicht möglich scheint, Künstler zu sein und nicht krank zu sein"[115]), und diese Sätze treffen Wort für Wort auf Detlev und Tonio Kröger zu. In der dritten Entwicklungsphase steht Thomas Mann Nietzsche nicht mehr so nahe. Wohl übernimmt er von ihm die Idee des Willens zur Macht, aber er läßt sie dem Nietzsche so verhaßten Vertreter des reinen Geistes, dem asketischen Priester, zugute

---

[112]) Nietzsches Werke. Bd. XI, S. 272.

[113]) Betr., S. 60. Aber nach Eloesser, S. 80, hatte Thomas Mann Nietzsche gelesen, „noch bevor er mit Schopenhauer bekannt wurde"; es ist also anzunehmen, daß Nietzsche heimlich schon in der ersten Entwicklungsphase gewirkt hat. Vielleicht bewog unter anderem auch Nietzsche Thomas Mann dazu, in Thomas Buddenbrook die letzten Konsequenzen des Schopenhauerschen Pessimismus abzulehnen.

[114]) Nietzsches Werke. Bd. VIII, S. 404.

[115]) Nietzsches Werke. Bd. X, S. 66.

kommen. Auch in der vierten Phase wirkt Nietzsche, wenngleich nicht so stark wie in den zwei voraufgehenden Phasen; denn Thomas Mann wächst jetzt über Nietzsche hinaus. Nietzsche gelang es nie, die Kluft zwischen Gesundheit und Krankheit, zwischen Leben und Geist zu schließen, ja mit den Jahren erweiterte sie sich in dem Grade, wie seine Krankheit zunahm. Je weiter die Kluft, desto gewaltsamer seine Anstrengungen, sie zu überbrücken, desto leidenschaftlicher die Auseinandersetzung mit sich selbst, desto schärfer seine Ironie.

Die Kulmination seiner problematischen und ironischen Erregtheit fällt mit seinem geistigen Zusammenbruch zusammen. Manns Problematik und Ironie dagegen erreichen schon in der zweiten Entwicklungsphase ihren Höhepunkt. Dann beruhigt sich der Dichter innerlich und erringt in der vierten Phase sein inneres Gleichgewicht; Geist und Leben werden im Gegensatz zu Nietzsche und zur zweiten Phase gleich hoch und gleich positiv bewertet und in der höheren Einheit der Humanität oder des Dritten Reiches zusammengeschlossen. Zwar verschmelzen sich Geist und Leben nicht so innig miteinander, daß ihr liebendes und feindseliges, d. i. ihr ironisches Spiel miteinander aufgehoben wird; aber diese Ironie weist im Gegensatz zur Ironie der zweiten Phase eine geringere innere Spannung auf.

Von dem Augenblick an, da Thomas Mann seine Humanitätsidee ins Auge faßte, wuchs der hinsichtlich seines Humanitätsideals vorbildlichste Künstler immer mehr in ihn hinein: Goethe. Neben der inneren Harmonie interessierte ihn an Goethe auch die vorbildliche pädagogische Wirkung, weil er selbst menschlich vorbildlich, erzieherisch zu wirken begann[116]). Auch Nietzsche war ein Pädagoge, während er jedoch mit der Peitsche erzog, versuchte Thomas Mann wie Goethe zwanglos, selbstlos und mit gütiger, aus dem Herzen kommender Stimme zu überzeugen; Mann nähert sich Goethe in dieser Hin-

---

[116]) Vgl. dazu die folgende Äußerung Manns, aus der hervorgeht, daß der Dichter ohne sein Dazutun zum Erzieher wurde: „Der Begriff des Helfens war mir lieb und teuer, seit ich hatte verstehen dürfen, daß er Raum habe in meinem Leben. Ich hatte das nicht geglaubt, ich gestehe, daß ich von diesem sozialen Begriff nicht ausgegangen war. Nein, ich hatte mir nicht träumen lassen, daß ich anderen zu helfen vermöchte, da meine eigene Fragwürdigkeit mir so schwer zu schaffen machte. Heute weiß ich es hundertfach, daß ich, indem ‚ich's mir sauer werden ließ', anderen geholfen habe zu leben". Betr., S. 193.

sicht mehr an. Goethe und Nietzsche stehen ihm darin gleich nahe, daß sie sich zugunsten des Lebens erzieherisch betätigen und sich für die Humanität einsetzen: „Ich sehe", äußert sich Thomas Mann im Jahre 1925, „ihn [Nietzsche] mehr und mehr mit Goethe zusammen als den Propheten der neuen und zukünftigen Humanität"[117]).

Nach dieser Darstellung des Gedankenerlebnis und der Weltanschauung Manns in den wichtigsten Zügen erörtern wir Stoff- und Formerlebnis. Erst wenn das Gedankenerlebnis und die Weltanschauung, d. h. die innere Gesetzlichkeit[118]) oder die Ideendynamik[119]) des Dichters auf einen geeigneten Stoff stoßen und ihren entsprechenden formalen Ausdruck finden, sind die Voraussetzungen zum Entstehen des Kunstwerkes gegeben. In diesem Sich-miteinander-verschmelzen der verschiedenen Momente im Kunstwerk waltet nicht der bloße Zufall; denn einerseits bestimmen Gedankenerlebnis und Weltanschauung die Wahl des Stoffes, der die innere Gesetzlichkeit des Dichters aufzunehmen geeignet ist, anderseits sucht der Dichter die richtige Ausdrucksform für sein Gedanken- und Stofferlebnis. Da Manns Stofferlebnis im Rahmen dieser Arbeit nicht ausführlich behandelt zu werden braucht, sei hier nur darauf hingewiesen, daß Thomas Mann nicht zu den großen Stofferfindern gehört. Er übernimmt die Stoffe aus seinem eigenen Leben und stellt sich die Aufgabe, seine Stoffe zu „beseelen", d. h. seine Weltanschauung in sie hineinzuarbeiten. „Es ist nicht die Gabe der Erfindung", äußert er sich im Essay „Bilse und ich", „die der Beseelung ist es, welche den Dichter macht", und versteht unter Beseelung „jenen dichterischen Vorgang, den man die subjektive Vertiefung des Abbildes einer Wirklichkeit nennen kann"[120]). Subjektive Vertiefung eines Wirklichkeits-Abbildes waren die „Buddenbrooks", in denen Thomas Mann vom Blickpunkt seiner sentimentalischen Weltanschauung aus die Geschichte seiner Vorfahren und die Lebens-

---

[117]) Diese Worte sind ein Passus aus dem oben erwähnten Briefe, den mir Thomas Mann auf eine Anfrage hin in gütiger Bereitwilligkeit schrieb. Der vollständige Passus lautet: „Mein Verhältnis zu Nietzsche hat sich in der Tat mit den Jahren gewandelt, ohne daß meine Passion für ihn sich je abgeschwächt hätte. Ich sehe ihn mehr und mehr mit Goethe zusammen als den Propheten der neuen und zukünftigen Humanität, von der in Ihrem Briefe die Rede ist, und die man wohl die Humanität des Dritten Reiches nennen könnte".

[118]) Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, S. 200.

[119]) Emil Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk, S. 192.

[120]) R. & A., S. 8 f.

formen der Lübecker gestaltete[121]). Nur einmal, in der „Fiorenza", bewegte er sich in die Geschichte hinein: doch mit dem Drama will er nicht Geschichte aufwecken, vielmehr projiziert er sein Innenleben in die Geschichte hinein. Sonst gestaltete er immer die ihn umgebende Wirklichkeit, wobei man zwischen mehr unmittelbaren und mehr mittelbaren Abbildern seiner Wirklichkeit unterscheiden muß. Zu den unmittelbaren Abbildern hinsichtlich seiner Herkunft gehören die „Buddenbrooks", hinsichtlich seiner Persönlichkeit „Die Hungernden", „Tonio Kröger" und die „Schwere Stunde"; die übrigen Werke sind mittelbar Abbilder.

Beim Formerlebnis, dessen teilweise Durchleuchtung sich diese Arbeit vornimmt, hat man sich zunächst nach dem Erlebnis der inneren Form umzusehen, soweit man seine Kenntnis zum Verständnis der äußeren Form und insbesondere der Charakteristik benötigt. Unter der inneren Form versteht man die Beseelung des an und für sich unbeseelten Stoffes oder die Wirkung der Idee im Stoffe. Die Idee äußert sich in der inneren Form nach drei Richtungen hin: nach der allgemeinen seelischen Atmosphäre oder nach dem Lebensgefühl, nach der inneren Triebkraft oder der Motivierung und nach der Symbolik[122]).

Die seelische Atmosphäre oder das Lebensgefühl bedeutet die innere gemütliche Anteilnahme des Dichters an dem gestalteten Leben[123]). Je nachdem der Dichter seine Empfindung geteilt oder ungeteilt im Werke ausdrückt, d. h. je nachdem der Dichter naiv oder sentimentalisch ist, kann diese Anteilnahme mehr gefühlshaft oder mehr gedanklich sein. Beim naiven Dichter verbinden sich Leben und Werk innig miteinander; die seelische Atmosphäre bleibt im naiven Werk infolgedessen immer eindeutig, klar und rein gefühlshaft. Die einzelnen naiven Werke unterscheiden sich im Lebensgefühl durch die verschiedenen Gefühlsqualitäten, sowie durch das jeder dichterischen Form Eigentümliche. So hat das Lebensgefühl in der Lyrik eine andere Färbung als im Drama und im Drama eine andere als im Epos; in der Lyrik schwingt es innig und zart, im Drama kräftig geschlossen und leidenschaftlich und im Epos gelassen und breit. Jede Gattung kann man noch weiter abstufen; in der Lyrik nennen wir das Schmerzliche und das Freudige, im Drama das Tragische und

---

[121]) Vgl. Eloesser, S. 77 ff.

[122]) a. a. O. Ermatinger, S. 207.

[123]) Ebenda, S. 208.

das Komische und im Epos das Schwermütige und das Heitere, um die wichtigsten Unterschiede herauszugreifen. Das Bild kompliziert sich erst, wenn der naive Dichter vom Leben geistig Abstand nimmt und die Lebenserscheinungen von einer höheren Warte aus beurteilt, das Wohlgeratene feiert und das Unzulängliche zu beheben versucht. Glaubt der in diesem Sinne dem Geist verbundene naive Dichter an eine Besserung des Unvollkommenen, so trägt sein Werk einen belehrenden Ton; man denke an die pädagogische Tendenz in den Werken des späteren Goethe. Hier bereitet die Deutung noch keine Schwierigkeiten. Anders verhält es sich, wenn der naive Dichter nicht mehr an eine Besserung des Unzulänglichen glaubt, wenn er die Hoffnung aufgibt, das Unvollkommene zu seiner Vollkommenheit emporzuziehen. In diesem Falle trägt er dem Unvollkommenen zwar immer noch seine Liebe entgegen, aber er nimmt von ihm geistig Abstand und läßt es auf sich selbst beruhen; er gibt es auf, um sich vor sich selbst behaupten zu können. Diese Mischung von Liebe und Aufgabe, die wegen der Unvereinbarkeit der beiden Gegensätze immer zwiespältig wirkt, macht das Wesen des Humors aus. Humor ist liebevolle Hingabe an das Objekt und resigniertes Abstandnehmen, innere Bindung und Freiheit. Als Beispiele für diesen dichterischen Humor führen wir den Humor bei Gottfried Keller, Wilhelm Raabe und Fritz Reuter an. Keller beispielsweise mißt den Wert seiner Gestalten am Ideal bürgerlicher Vollkommenheit ab. Seine vollkommenen Bürger, unter anderem Frau Regel Amrain, Karl Hediger und das Ehepaar Salander, werden nur dann humoristisch gezeichnet, wenn sie sich nicht mehr vorbildlich betragen. Die drei gerechten Kammacher wie überhaupt alle Unvollkommenen unter den Leuten von Seldwyla und andere Unvollkommene werden von Keller lächerlich gemacht, weil sie seinem Ideal der bürgerlichen Vollkommenheit in keiner Weise nahekommen. Keller bemüht sich nicht weiter um ihre Besserung, als Realist macht er sich über die Unheilbarkeit der menschlichen Schwäche keine Illusionen. Wenn er den unvollkommenen Bürgern gegenüber seine Vorbehalte ausdrückt, so geschieht dies trotzdem in aller Gutmütigkeit und ohne Bosheit; die Fragwürdigkeit der menschlichen Natur beirrt ihn nicht in seinem Glauben an die Übermacht des Vollkommenen. Erst gegen das Ende seiner Tage, als die Symptome des bürgerlichen Zerfalls deutlich genug an den Tag traten, verschärfte sich sein Humor im „Martin Salander“ zuweilen zur strafenden Satire, besonders in der Zeichnung

korumpierter Bürger, gewissenloser Streber und oberflächlicher Geld- und Genußjäger.

Beim naiven Humoristen bleibt der Gegensatz zwischen Geist und Leben gerade noch ungefährlich und belanglos genug, um den Dichter in heiterer und überlegener Stimmung zu erhalten und dem naiven Werk den gefühlshaften Charakter zu bewahren; beim Ironiker und beim Satiriker, die unter allen sentimentalischen Dichtern dem naiven Humoristen am nächsten stehen, gähnt eine so breite Kluft zwischen Geist und Leben, daß im Dichter und im Werk keine heitere und überlegene Grundstimmung mehr aufkommt. Ernst, Leidenschaft und Gedanklichkeit charakterisieren die Grundstimmung des Ironikers und des Satirikers. Was beim naiven Humoristen Spiel, bedeutet beim Ironiker und Satiriker Notwehr. Da sich die Auseinandersetzung zwischen Geist und Leben beim Ironiker in gemäßigteren Bahnen bewegt als beim Satiriker, bei dem Geist und Leben einander mit den allerschärfsten Waffen bekämpfen, steht der Ironiker dem Humoristen am nächsten. Ironiker und Satiriker unterscheiden sich durch das Temperament voneinander; dieser ist leidenschaftlich, jener gelassen[124]). Die Ironie als seelische Grundstimmung findet sich vorwiegend beim sentimentalischen Erzähler, der als Erzähler von Menschenschicksalen objektiv und gelassen ist; der subjektive und innerlich bewegte sentimentalische Lyriker neigt mehr zur Satire. In diesem Sinne ironische Erzähler sind E. T. A. Hoffmann, Otto Ludwig, Theodor Fontane und Thomas Mann, satirische Lyriker unter anderem Heine und Nietzsche. Aber auf der einen Seite belegt Immermann das Vorkommen der Satire auch im Roman, auf der anderen Seite ist Heine auch Ironiker, ja in Heine fließen überhaupt alle sentimentalischen Grundstimmungen zusammen; er ist satirisch- und elegisch-sentimentalisch, ironisch und satirisch. Ähnlich verhält es sich mit Nietzsche, soweit man ihn als Dichter ansprechen darf. Dem sentimentalischen Lyriker scheint ferner das Elegische ebenso nahe zu liegen wie das Satirische im Sinne Schillers. Nach der Auffassung Schillers kann sich der elegisch-sentimentalische Dichter den erträumten Idealzustand entweder als erreicht, oder als unerreicht vorstellen; in diesem Falle nennt er ihn elegisch im engeren Sinne, in jenem Falle idyllisch im weiteren Sinne[125]). Das Werk

---

[124]) Über das Verhältnis von Humor, Ironie und Satire zueinander vgl. Theodor Lipps, Komik und Humor, S. 245 ff.

[125]) Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung, S. 201.

des Elegikers im engeren Sinne hat eine schwermütige, das Werk des Idyllikers im weiteren Sinne eine heitere Grundstimmung. Elegische Lyriker sind Schiller (zum Teil), Hölderlin und unter den neueren Lyrikern Stefan George (auch nur teilweise). Als Beispiele für den idyllischen Lyriker führen wir Salomon Gessner an, unter den neueren Dichtern Stefan George (zum Teil) und Thomas Mann in seinem „Gesang vom Kindchen", sofern man diese Idylle ein Gedicht nennen darf. Auch hier hüte man sich vor falschen Verallgemeinerungen; denn das Beispiel Adalbert Stifters beweist das Vorkommen der elegischen Grundstimmung auch im Roman. Schiller unterschied noch einen sentimentalischen Typus, der in der Lyrik ebenso gewichtige Vertreter fand wie im Drama: den Pathetiker. Diesen reiht Schiller unter die satirisch-sentimentalischen Dichter ein. Entweder, so führt Schiller in seinem Aufsatze „Über naive und sentimentalische Dichtung" aus, verlegt der satirisch-sentimentalische Dichter in der Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit den Nachdruck mehr auf den Willen oder mehr auf den Verstand. Im ersten Falle ist er pathetisch oder strafend satirisch, im zweiten Falle scherzhaft oder spottend satirisch[126]). Pathetische Lyriker sind Klopstock und Schiller, ein pathetischer Dramatiker ist Schiller. Thomas Manns „Fiorenza" bezeugt, daß das sentimentalische Drama auch scherzhaft-satirisch sein kann. Das Tragische und das Komische stehen mit dem Naiven und dem Sentimentalischen in keiner nahen Beziehung. Goethes Tragödien sind naiv, Schillers Tragödien sentimentalisch. Ebenso verhält es sich mit der Komödie; Lessings „Minna", Kleists „Zerbrochener Krug", Tiecks Komödien und Freytags „Journalisten" sind sentimentalisch, Gerhart Hauptmanns Komödien naiv.

Diese Durchmusterung der seelischen Grundstimmungen im dichterischen Werke gibt nur einen schwachen Begriff von der Fülle der Möglichkeiten. Hier verdient noch ein Umstand Berücksichtigung, den wir schon streiften: die einzelne seelische Grundstimmung kommt selten in Reinkultur vor. Nicht nur begegnen wir in einigen Werken naiver oder sentimentalischer Dichter allen naiven oder sentimentalischen Grundstimmungen: naive und sentimentalische Grundstimmungen verschmelzen sich oft bei demselben Dichter und in demselben Werke. Beispiele dafür sind Goethes „Werther" und „Faust". Im „Werther" findet man sowohl naiv-freudige und leidvolle als auch satirisch- und elegisch-sentimentalische Grundstimmun-

---

[126]) a. a. O. Schiller, S. 194.

gen[127]), und im „Faust“ vermischen sich, man übertreibt kaum, überhaupt alle möglichen naiven und sentimentalischen Grundstimmungen. In Thomas Manns Werk stößt man auf sentimentalische Ironie, sentimentalisches Pathos, sentimentalische Elegie und Idylle[128]). Daneben klingen rein naive Grundstimmungen an. Am meisten wiegt die Ironie vor. Wir sagten oben, die Ironie sei wie der Humor eine Mischung von Scherz und Ernst, nur leidenschaftlicher und intellektueller akzentuiert als der Humor. Geist und Leben ziehen einander an und stoßen einander ab. Auch Thomas Mann vertritt diese Auffassung; „Ironie ist immer Ironie nach beiden Seiten hin“, äußert er sich in den „Betrachtungen“, „etwas Mittleres, ein Weder-Noch und Sowohl-Alsauch“, und nicht nur verlangt „der Geist nach dem Leben, sondern auch das Leben nach dem Geist“, wobei das „Erlösungsbedürfnis“ des Lebens, seine „Sehnsucht“, „vielleicht ‚göttlicher‘, vielleicht weniger hoch- und übermütig als das des Geistes“ ist[129]). Aus Parteilichkeit für das Leben ironisiert er den Geist mehr als das Leben, am schärfsten in den zwei erten Phasen, am schwächsten in der letzten Phase; in der dritten Phase wird das Leben stärker ironisiert als der Geist. Das ganze Schaffen Manns wird von der Ironie durchströmt; man kann sie bis in die feinsten Nüancen hinein verfolgen. Sie schwingt beruhigend, wo der Scherz in Hohn und die Ironie in Satire übergeht, sie treibt ihr verschlagenes Spiel kaum nachweisbar an Stellen, die ganz ernsthaft gemeint scheinen. Vor allem steht das Musikalische bei Mann der Ironie nahe, ja man ist versucht zu sagen, beide seien eins. Beide sind Verinnerlichung, Vergeistigung und überlegenes Spiel; ihre Grenze liegt dort, wo der naive, unmittelbare Gefühlsausdruck anfängt. Werfen wir noch einen Blick auf die mit der weltanschaulichen Entwicklung innig verknüpfte Wandlung der ironischen Grundstimmung. In der ersten Phase greift der Dichter zuweilen zur satirischen Geißel, um den inneren Zwiespalt zu beschwören, so in den Novellen „Der Bajazzo“, „Tobias Mindernickel“, „Der Weg zum Friedhof“ und „Tristan“ oder bei der Beschreibung Christian Buddenbrooks in den „Buddenbrooks“. Neben der satirischen Verhöhnung trifft man auch hier

---

[127]) Vgl. Schillers Äußerung a. a. O., S. 213 f.

[128]) Von Manns Werken sind unter anderem auch pathetisch: „Gladius Dei“ und „Fiorenza“, elegisch: „Der Kleiderschrank“ und „Der Tod in Venedig“, und idyllisch die zwei 1920 erschienenen Idyllen „Herr und Hund“ und „Gesang vom Kindchen“.

[129]) Betr., S. 61.

ironische Liebe an. Selbst von der Hauptgestalt im „Weg zum Friedhof", von Lobgott Piepsam darf man nicht behaupten, sie sei „bloße Negation" und „flächige Karikatur", sie ermangle der „Sympathie", von der Thomas Mann sagt, er glaube nicht, daß ohne sie „überhaupt Gestalt werden könne"[130]). Von der zweiten Phase an finden wir nur noch Ironie, zuweilen auch Pathos, Elegie und Idylle, letztere vorübergehend und in untergeordneter Weise. Zum Unterschiede von der zweiten und dritten Phase, in denen die Ironie scharf und ungemütlich anmutet, ist die Ironie in der vierten Phase heiter und gemäßigt; ja im „Tod in Venedig" und im „Zauberberg" zeigt sich der Dichter Lebenserscheinungen gegenüber versöhnlich und nachsichtig, die er früher scharf ironisierte; die früheren Versuchungen hatten keine Macht mehr über ihn, deshalb konnte er allen Lebenserscheinungen die gleiche Hingabe zuwenden.

Die beiden übrigen Momente der inneren Form, die innere Motivierung oder Verknüpfung des Geschehens und die Symbolik, leiten in Verbindung mit der seelischen Atmosphäre zu der eigentlichen Aufgabe dieser Arbeit über. Zunächst die Symbolik. Der Dichter offenbart den in allem Geschehen aufgefundenen Sinn im dichterischen Bilde, im Symbol[131]). Vor allem sind die Gestalten eines Dichters Symbolträger; nur im Menschen kann der Dichter das Menschliche tief und ganz ausdrücken. Thomas Mann sagte einmal: „Es ist bekannt, daß jeder echte Dichter sich bis zu einem gewissen Grade mit seinen Geschöpfen identifiziert. Alle Gestalten einer Dichtung, mögen sie noch so feindlich gegeneinander gestellt sein, sind Emanationen des dichterischen Ich"[132]). Dabei dachte er gewiß auch an sich selbst. Die Frage, ob alle seine Gestalten denselben Symbolgehalt besitzen, berührt er nicht; doch ist sie leicht zu beantworten. Detlev Spinell und Tonio Kröger sind Emanationen des Mannschen Ich, aber nicht in dem gleichen Grade. Ähnlich stufen sich alle übrigen Gestalten untereinander ab. Den größten Symbolgehalt besitzen jene Gestalten, die mit dem Dichter wesentliche Züge gemein haben. Thomas Manns wesentlichster Zug ist die sentimentalische Zwiespältigkeit von Geist und Leben und der Wille zur inneren Harmonie, kurz sein geistiges Heldentum. Daß die Heldengestalten Thomas Mann am nächsten stehen, geht aus der inneren Motivierung hervor. Die Helden Manns überwinden alle Versuchungen, die an sie herantreten; sie bewahren

---

130) Betr., S. 126.

131) a. a. O. Ermatinger, S. 286 f.

132) R. & A., S. 9.

Haltung und lassen sich nicht gehen. Ihnen allen ist das Ethos des „Durchhaltens" eigen, und erst beim Abfall von diesem Ethos, man denke an Lorenzo de' Medici und Gustav Aschenbach, dessen „Lieblingswort" das Wort „Durchhalten" war[133]), fallen sie in Unwürde und Schmach. Nicht nur die innere Motivierung, auch die seelische Grundstimmung, die Ironie zeigt bei den Mannschen Gestalten den Symbolgrad an. Die Lebenstüchtigen werden weniger ironisiert als die Lebensuntüchtigen. Ironie und Grad des Symbolgehaltes stehen im umgekehrten Verhältnis zueinander; je größer der Symbolgehalt, desto schwächer die Ironisierung, je geringer der Symbolgehalt, desto schärfer die Ironisierung. Nach diesen drei Momenten der inneren Form lassen sich die Gestalten Manns in vier große Gruppen einteilen: in Helden, Halbdekadente, Dekadente und Vitale. Die Helden entsprechen der sentimentalischen Sehnsucht Manns nach der Versöhnung von Geist und Leben, die Halbdekadenten nur zum Teil, die Dekadenten dem Geiste und die Vitalen dem Leben.

Seinen Helden bringt Thomas Mann die größte Sympathie entgegen; als seine unmittelbarsten Abbilder haben sie den größten Symbolgehalt, und schließlich heben sie sich durch die innere Verknüpfung des Geschehens und die geringe Ironisierung hervor. Wir machten die Mannschen Helden schon namhaft, soweit sie Künstler sind: Detlev in der Studie „Die Hungernden", Tonio Kröger, Savonarola und Schiller waren solche Helden. Auf den Künstler Axel Martini, eine Nebengestalt in der „Königlichen Hoheit", gehen wir an dieser Stelle nicht näher ein, weil er nicht denselben Symbolgehalt hat wie die oben genannten Künstler. Zwar verneint er wie Tonio Kröger die Möglichkeit einer Versöhnung des Geistes mit dem Leben, aber er setzt sich in seinem Werke nicht mit sich selbst auseinander, sondern flüchtet sich in einen erträumten Idealzustand[134]). — Alle diese heldenhaften Künstlergestalten wuchsen aus Manns Erlebnis der eigenen Künstlerpersönlichkeit heraus. Die übrigen Heldengestalten verbindet mit ihrem Schöpfer nicht mehr die Kunst; nur noch der Zwiespalt zwischen Geist und Leben und der Wille zu seiner Überwindung. Bei diesen Helden trug Mann, wie zum Teil schon

---

[133]) N II, S. 358.

[134]) Axel Martini analysieren wir w. u. bei der Besprechung der Halbdekadenten. — Über Martinis Begegnung mit Klaus Heinrich s. KH, S. 209 bis 220; über seine Auffassung von der Unversöhnlichkeit des Geistes mit dem Leben s. KH, S. 216 ff.

bei Savonarola (und Lorenzo de' Medici), seine sentimentalische Problematik in Nichtkünstler hinein. Das Verstehen anderer Menschen zeigte ihm, daß der Gegensatz von Geist und Leben nicht an das sentimentalische Künstlertum gebunden ist. Trotzdem haben diese unkünstlerischen Heldengestalten einen großen Symbolgehalt; denn sie sind wie ihr Schöpfer Helden des Geistes, der Schwäche. Zu den unkünstlerischen Geisteshelden gehören Paolo Hofmann in der 1896 verfaßten Novelle „Der Wille zum Glück", Johann Friedemann im „Kleinen Herrn Friedemann" vom Jahre 1897, Thomas Buddenbrook, Großherzog Johann Albrecht III., Klaus Heinrich, Samuel Spoelmann sowie Dr. Sammet in der „Königlichen Hoheit" und Hans Castorp im „Zauberberg".

Paolo Hofmann, Johann Friedemann und Thomas Buddenbrook sind Emanationen des Dichters in seiner ersten weltanschaulichen Phase. Da Thomas Mann in dieser Phase noch nicht an eine Annäherung des Geistes an das Leben glaubt wie in den folgenden Phasen, führen diese Helden einen hoffnungslosen und verzweifelten Kampf gegen den inneren Zwiespalt. Es gibt für sie keine andere Erlösung von den irdischen Leiden als den Tod; dieser düstere Satz Schopenhauers steht über ihrem verzweifelten Ringen. Dennoch fügen sie sich ihrem Schicksal nicht, wie Schopenhauer es fordert, sie erwarten nicht in Resignation die Erlösung durch den Tod; sie überwinden die Resignation und raffen sich zu freudiger Wirksamkeit unter den Menschen auf. Mutig werfen sie ihr ganzes Dasein in die Wagschale, wenn sie damit einen Augenblick ungetrübten Glückes erringen zu können glauben. Die Mannschen Helden waren schon in der ersten Phase keine Verächter des Lebens, vielmehr Verächter der Willensschwäche. Siegreich bestehen sie alle Prüfungen, die das Leben an ihre Willensstärke stellt, auch wenn sie den Selbstsieg mit dem Tod erkaufen. Ferner ist es für die erste Entwicklungsphase charakteristisch, daß die Zwiespältigkeit der Helden noch nicht ganz verinnerlicht, sondern mehr von äußeren Ursachen, von körperlicher Gebrechlichkeit hergeleitet wird[135]). Alle Helden Manns leiden an physischer Unzulänglichkeit, am meisten die Helden der ersten Phase; so ist Johann Friedemann ein Buckliger, Paolo Hofmann kämpft gegen Herzschwäche und Thomas Buddenbrook gegen Nervosität und

---

[135]) Vgl. in Bezug auf Johann Friedemann: Hanne Back, Thomas Mann, S. 21.

frühe Erschöpfung[136]); aber ihre Willenskraft ist ungeschwächt. Sie üben strenge Selbstzucht und schaffen sich die Lebensverhältnisse selbst, in denen sie sich behaupten können. Paolo Hofmann und Johann Friedemann versagen sich allzu gefährliche und aufreibende Lebensgenüsse; nicht Wirken in Liebe, Arbeit und innere Vereinsamung ist ihre Lebensbestimmung. Thomas Buddenbrock darf mehr wagen; er heiratet und bringt Geschäft und Ansehen seiner Familie zur höchsten Blüte; dann läßt seine innere Spannkraft nach, er fällt ab und versucht das Errungene mühsam zu erhalten: er wird zum Schauspieler seiner einstigen Kraft und Größe. Die Maske rettet ihn. Allein der Dichter glaubt in der ersten Phase nicht, daß das unter dem Aufgebot aller Willenskräfte errungene innere Gleichgewicht von Dauer sei; er glaubt vielmehr, daß solche Menschen aus der Not eine Tugend machen, und daß sie irgend ein Zufall demaskieren wird. So läßt er Paolo Hofmann die innere Harmonie für die Seligkeiten einer Hochzeitsnacht wegwerfen. Johann Friedemann verliert durch die Liebe zu einer grausamen Frau seinen inneren Halt und wird seiner selbst überdrüssig, als sie ihn abweist. Auf ihn als einen Selbstmörder treffen Schopenhauers Sätze über den Selbstmord Wort für Wort zu: „Weit entfernt, Verneinung des Willens [zum Leben] zu sein, ist dieser [der Selbstmord] ein Phänomen starker Bejahung des Willens. Denn die Verneinung hat ihr Wesen nicht darin, daß man die Leiden, sondern daß man die Genüsse des Lebens verabscheut. Der Selbstmörder will das Leben und ist bloß mit den Bedingungen unzufrieden, unter denen es ihm geworden". Schopenhauer wertet den Selbst-

---

[136]) Tonio Kröger ist von zarter Gesundheit, Savonarola leidet an Fieber und Ruhr, Lorenzo de Medici ist schwächlich und geruchlos, Schiller brustleidend, Klaus Heinrich an der linken Hand verkrüppelt, Gustav Aschenbach schwächlich und Hans Castorp lungenkrank. Darüber vgl. Oppenheim, Dichtung und Menschenkenntnis, S. 145 und 252 f. Oppenheim legt die Menschenkenntnis Manns an Gustav Aschenbach, den er vorbildlich für alle Mannschen Helden nennt, dar, wobei er nicht die Literaturwissenschaft, sondern die Seelenkunde und die Psychoanalyse mit neuen Kenntnissen bereichern will. Vgl. seinen Ausspruch auf S. 247. Soweit das Seelenkundliche in meine Arbeit einschlägt, habe ich Oppenheim im einzelnen manchen wertvollen Fingerzeig zu verdanken, im allgemeinen mußte ich seine Ausführungen ablehnen, weil ich Gustav Aschenbach, den Oppenheim mit dem Mannschen Helden identifiziert, nicht für einen eigentlichen Helden ansehe, sondern für einen Halbdekadenten. Oppenheim hätte das Urbild des Mannschen Helden m. E. in Tonio Kröger oder Schiller suchen sollen. Einen weiteren Einwand gegen seine Darstellung sehe ich in seiner Übertreibung des Pathologischen. Oppenheim schätzt das Krankhafte an den Helden gegenüber dem Gesunden und Kräftigen zu hoch ein.

mord als „eine ganz vergebliche und törichte Handlung"; denn dieser bedeutet „die willkürliche Zerstörung einer einzelnen Erscheinung, bei dem das Ding an sich [der Wille zum Leben] ungestört stehen bleibt"; „der Selbstmörder verneint bloß das Individuum, nicht die Spezies"[137]), während ein konsequenter Pessimist im Sinne Schopenhauers gerade und vor allem die Spezies und den Willen zum Leben verneinen sollte. Alle drei Helden der ersten Phase verneinen bloß das Individuum und nicht die Spezies, aber nur Johann Friedemann und Paolo Hofmann werden durch diese Art der Verneinung zur Selbstaufgabe, zur Aufopferung ihres physisch unzulänglichen Ich gedrängt; das Verantwortungsgefühl vor sich selbst und seiner Familie läßt Thomas Buddenbrook im Verzweiflungskampfe ausharren, bis die Natur ihn zerbricht, obgleich auch an ihn die Versuchung des Selbstmordes herantritt[138]). Thomas Buddenbrook ist die tiefste von diesen drei Gestalten, bei ihm symptomatisiert die äußere Unzulänglichkeit am deutlichsten einen inneren Bruch, das Schwanken zwischen Erschlaffung und Lebenswillen. Alle drei Helden leben unter dem Drucke eines düsteren Fatalismus und angesichts eines unabwendbaren Unterganges, und nur der Triumph ihrer Willensstärke über die Dekadenz im Sinne Nietzsches erleuchtet für kurze Augenblicke die Nacht ihres Daseins.

Das Lebensgefühl Thomas Manns hat in seiner ersten Entwicklungsphase hinsichtlich der Heldengestalten eine tragische Färbung. Weniger tragisch ist es in der zweiten Entwicklungsphase; denn jetzt können sich die Helden vermittelst ihrer Sehnsucht nach dem Leben vor dem Untergange retten. Die zwei Heldengestalten der zweiten Phase, Detlev und Tonio Kröger, bleiben am Leben. Tragischer wird die Grundstimmung wieder in der dritten Phase; der einzige wirkliche Held dieser Phase, Savonarola, geht in den sicheren Untergang, und der Halbdekadente Lorenzo de' Medici, der zum Verräter am Geiste wurde, zerbricht vor unseren Augen. Zwischen der Todesart dieser Gestalten und der Todesart der Helden in der ersten Phase besteht jedoch ein wesentlicher Unterschied; die Helden der ersten Phase, Paolo Hofmann vielleicht ausgenommen, sterben in Verzweiflung, Savonarola und Lorenzo de' Medici gehen triumphierend in den Tod und ohne einen Schritt von ihrem zielsicheren Wege abzuweichen. Nachdem er kurz zuvor von sich selbst abzufallen drohte, ist Lorenzo

---

[137]) Schopenhauer, Sämtliche Werke. Bd. I, S. 510 f.

[138]) Vgl. B II, S. 296.

in seinen letzten Augenblicken wieder ganz der Herr der Schönheit und der Verherrlicher des Lebens, und Savonarola verharrt in seiner extrem geistigen Haltung.

Die noch nicht besprochenen Helden der vierten Phase: Klaus Heinrich, sein Vater Großherzog Johann Albrecht III., Samuel Spoelmann und Dr. Sammet in der „Königlichen Hoheit", sowie Hans Castorp im „Zauberberg", sind geistige Brüder Schillers in der „Schweren Stunde" und Gustav Aschenbachs im „Tod in Venedig", bevor er von sich selbst abfiel. Auch sie haben es schwer; aber ihre seelische Grundstimmung ist mehr heiter und ausgeglichen als düster und tragisch. Die Prüfungen, die an sie herantreten und ihnen schwere Stunden bereiten, gehen glücklich vorüber, ja läutern und führen sie einem innerlich harmonischen und gefestigten Endzustande entgegen. Klaus Heinrich, die königliche Hoheit und die Hauptgestalt im Roman „Königliche Hoheit", steht zu Anfang des Romans als ein Einsamer und geistig Isolierter da, der sich in keinem festen Verhältnis zum Leben befindet; er muß den Schauspieler eines Ideals machen, das sein Volk in ihm verkörpert sieht. Ihm fehlt die Kraft der Selbstbestimmung, und das Bewußtsein seiner menschlichen Fragwürdigkeit bedrückt sein zartes und tiefes Gemüt; dennoch geht er unentwegt die ihm durch sein Pflichtgefühl vorgeschriebene Bahn. Ebenso schwer haben es die drei übrigen Heldengestalten in der „Königlichen Hoheit": wie Klaus Heinrich veranlassen sie die Widerwärtigkeiten des Daseins zum Beweise ihrer Willenskraft. In diesem Sinne äußert sich Dr. Sammet einmal dem Vater Klaus Heinrichs, Großherzog Johann Albrecht III., gegenüber: „Man ist gegen die regelrechte und darum bequeme Mehrzahl nicht im Nachteil, sondern im Vorteil, wenn man eine Veranlassung mehr als sie zu ungewöhnlichen Leistungen hat"[139]). Der Milliardär Samuel Spoelmann trägt ergeben sein Schicksal, Erbe und Verwalter eines Riesenvermögens zu sein, obgleich er, der „eher scheu und zart von Natur" ist, „am liebsten immer nur Orgel gespielt und Gläser gesammelt" hätte[140]). Die innere Unzulänglichkeit Klaus Heinrichs symbolisiert Thomas Mann feinsinnig durch eine äußere, durch die Verkrüppelung der linken Hand. Auch bei Hans Castorp entspricht der inneren Mangelhaftigkeit eine äußere, Lungentuberkulose; wie Klaus Heinrich nimmt auch Hans Castorp gegenüber dem Leben keinen festen Stand ein, er läßt sich von den guten und bösen

---

[139]) KH, S. 31.

[140]) KH, S. 326 f.

Mächten im Davoser Lungensanatorium hin und her leiten. Sieben lange Jahre abenteuert er in diesem Zauberberg des Geistes herum, und es läßt sich nicht sagen, ob er noch weitere sieben Jahre festgehalten worden wäre, wenn ihn nicht ein Ereignis aus dem Zauberbann erlöst hätte, das sein Inneres mit einem Schlage wandelt und seine Willenskraft weckt: der Ausbruch des Krieges 1914—1918. Ähnlich wird Klaus Heinrich durch seine „Liebe" zu Imma Spoelmann aus der Einsamkeit und „Hoheit" des Geistes zum Leben und zum „strengen Glück" erlöst[141]).

Diese Reihe von Heldengestalten beweist, daß Thomas Mann vom Anfang seines dichterischen Schaffens an, zuerst unbewußt, dann bewußt, die innere Zwiespältigkeit zu beheben versuchte. In Paolo Hofmann und Johann Friedemann lebte sich der Einheitswille des Dichters noch unbewußt aus; Thomas Mann wußte damals eben noch nichts von seiner Aufgabe, Geist und Leben dem Einheitswillen unterzuordnen, infolgedessen stellen Paolo Hofmann und Johann Friedemann noch nicht unmittelbare Abbilder der geistigen Heldenhaftigkeit Manns dar. Auch Thomas Buddenbrook verkörpert noch kein bewußt geschaffenes Abbild der Mannschen Heldenhaftigkeit; doch diese dem Dichter als „Vater, Sprößling und Doppelgänger ... mystisch-dreifach verwandte Gestalt"[142]) hat vor den zwei ersten Heldengestalten die unbewußt bis an ihr Lebensende innegehaltene ironische Mitte und das kluge Schweben zwischen den Gegensätzen voraus. Aber im Gegensatze zu Tonio Kröger, der um seine ironische Mittelstellung weiß und sich frei zu ihr bekennt, bedeutet die ironische Mittlerschaft bei Thomas Buddenbrook einen Fluch, den er aus Verantwortung vor sich selbst, seiner Familie und seinen Mitbürgern auf sich nimmt. Von Tonio Kröger an wissen die Helden Manns um ihre Heldenhaftigkeit, und dieses Bewußtsein bildet den Ausgangspunkt ihrer Auseinandersetzung mit sich selbst, bildet den Punkt, an dem ihr Einheitswille ansetzt. Dies muß man sich bei der Abgrenzung der Helden gegen die Halbdekadenten vor Augen halten.

Die Halbdekadenten tauchen im Werke Manns erst mit dem Zeitpunkt auf, da die Helden um ihre Heldenhaftigkeit wissen; sie werden vom Dichter bewußt in Gegensatz zu den Helden

---

141) KH, S. 453.

142) Betr., S. 38.

gestellt[143]). Man kann sie Halbdekadente nennen, weil sie eine Mittelgruppe zwischen Helden und Dekadenten darstellen. Helden sind sie insofern, als sie sich willensstark zeigen, Dekadente insofern, als sie den Mut zur ironischen Mitte nicht aufbringen. Sie verstehen es, sich tüchtig herumzutummeln und sich der Menschheit unentbehrlich zu machen, doch sieht ihre Tat verdächtig forciert und wie Mache aus. Die Tat, die bei den Helden der Selbstläuterung dient, bedeutet den Halbdekadenten Betäubungsmittel, Mittel zur Flucht vor sich selbst. Mutig vor der Welt, sind sie feige vor sich selbst. Thomas Mann ironisiert die Halbdekadenten nicht immer stärker als die Helden; durch die innere Motivierung jedoch läßt er den Leser begreifen, daß die Halbdekadenten nicht ebenso sehr seine Abbilder sind wie die Helden; denn er läßt sie fragwürdig erscheinen oder schlecht wegkommen: die Helden überwinden alle Prüfungen, die das Leben an ihre Willenskraft und Lebenstüchtigkeit stellt, schließlich siegreich, die Halbdekadenten straucheln oder kommen schmählich zu Fall. Es wurde schon an zwei Halbdekadenten, an Lorenzo de' Medici und Gustav Aschenbach, aufgewiesen, daß sie der Dichter durch den Verrat der heldenhaften ironischen Mittelstellung, der in ihrem Falle ein Verrat des Geistes an das Leben bedeutet hatte, in Nachteil (Lorenzo de' Medici) oder Schande (Gustav Aschenbach) geraten läßt. Weitere Halbdekadente sind Raoul Ueberbein und Axel Martini in der „Königlichen Hoheit", Joachim Ziemssen, Settembrini, Naphta, Hofrat Behrens und Dr. Krokowski im „Zauberberg". In der ersten Phase erlebte Thomas Mann weder den Helden noch den Halbdekadenten bewußt; doch wie er den Helden in Paolo Hofmann, Johann Friedemann und Thomas Buddenbrook vorbildete, so gestaltete er den Halbdekadenten in der ersten Phase unbewußt im Makler Gosch. Der Junggeselle und Makler Gosch, eine Nebengestalt in den „Buddenbrooks", bekundet neben seinen Berufsinteressen eine merkwürdige Vorliebe für die Kunst. Er arbeitet unausgesetzt an einer Übersetzung des Lope de Vega, ohne dabei merklich vom Flecke zu kommen; ferner macht er sich dadurch interessant, daß er, ein im Grunde harmloser und gutmütiger Mensch, sich das Aussehen eines fürchter-

---

[143]) Man könnte auch Paolo Hofmann und Johann Friedemann zu dieser Gruppe zählen; aber man betrachtet sie wohl besser als Vorstufen zu den Helden. Als Thomas Mann sie zu Abbildern seines unbewußten Heldentums machte, wußte er noch nicht besser um sein Heldentum. Die eigentlichen Halbdekadenten hingegen wurden vom Dichter bewußt in Gegensatz zu den Helden gestellt.

lichen Intriganten und Gewaltmenschen gibt; er versteht es außerordentlich gut, seine Schwärmerei für das Außerordentliche und Sensationelle von seiner nüchternen Berufspflicht getrennt zu halten: alles in allem ein komischer Kauz, ein bürgerliches Original, das in der Ironisierung und inneren Motivierung bedeutend besser wegkommt als der wirkliche Halbdekadente Raoul Ueberbein in der „Königlichen Hoheit". Vielleicht wäre es dem Makler Gosch und anderen Nebengestalten in den „Buddenbrooks", so dem Gotthold Buddenbrook und dem Bankier Kesselmeyer, ebenso schlimm ergangen wie Raoul Ueberbein und anderen Halbdekadenten, wenn Thomas Mann seine Heldenhaftigkeit schon in den „Buddenbrooks" bewußt gestaltet hätte. In der zweiten Entwicklungsphase widmete Thomas Mann sein Interesse ausschließlich den Helden. Der erste Halbdekadente der vierten Phase (der einzige Halbdekadente der dritten Phase, Lorenzo de' Medici, wurde schon analysiert): Dr. Raul Ueberbein, der Erzieher Klaus Heinrichs, ein „Malheur von Geburt", läßt „sich den Wind tüchtig um die Nase wehen"[144]) und glaubt damit vieles vor seinen Mitmenschen vorauszuhaben. Er hält es für eine Auszeichnung, wenn man mit dem Leben auf dem Kriegsfuße steht und sucht seinen Zögling zu überzeugen, daß geistige Isolierung und leeres Repräsentieren seine höchste Bestimmung seien. Seine Lehre zeitigt keine guten Früchte; sein Zögling wird auf dem Bürgerball als leerer Schauspieler seiner selbst demaskiert und erst durch den Abfall von der Lehre Überbeins, durch die Überwindung seiner geistigen Isolierung zum Manne gemacht. Raoul Überbein seinerseits läßt sich aus Protest gegen seine Mitmenschen, denen seine Betriebsamkeit zu bunt wird, zu einer schmählichen Handlung hinreißen: zum Selbstmord[145]). Eine ähnlich verdächtige Gestalt ist in der „Königlichen Hoheit" der episodische Axel Martini, der besonders dadurch lächerlich gemacht wird, daß er in seinem Werke vor sich selbst Reißaus nimmt. Seine Poesiebücher „Evoë" und „Das heilige Leben", sowie sein im „Maikampfe" prämiiertes „Lobgedicht auf die Lebenslust" sind ein „begeistertes Loblied auf die Lebenslust oder vielmehr ein überaus stürmischer Ausbruch der Lebenslust selbst"[146]); er jedoch faulenzt und langweilt sich den lieben langen Tag, geht regelmäßig „um zehn zu Bette" und lebt „in jeder Weise vorsichtig"[147]). „Die Ent-

144) KH, S. 92 u. 96.
145) Vgl. Hanne Back, S. 78 f.
146) KH, S. 210 f.
147) KH, S. 219.

sagung ist unser Pakt mit der Muse", bekennt er dem Klaus Heinrich, „auf ihr beruht unsere Kraft, unsere Würde, und das Leben ist unser verbotener Garten, unsere große Versuchung, der wir zuweilen, aber niemals zu unserem Heil unterliegen"[148]). Wenn Axel Martini in der zweiten oder dritten Entwicklungsphase geschaffen worden wäre, könnte man ihn bis zu einem gewissen Grade ein unmittelbares Abbild des Dichters nennen, der in diesen Phasen eine andere Annäherung des Geistes an das Leben als die Annäherung durch die Sehnsucht verneinte. In der vierten Phase jedoch schloß Thomas Manns Geist mit dem Leben ein reales Bündnis, infolgedessen haben Martinis Worte für ihn keine Gültigkeit mehr. Ähnlich wie Raoul Überbein endet der Kommunist und Jesuit Naphta im „Zauberberg" sein betriebsames Leben mit schmählichem Selbstmord, während sein Gegner, der Zivilisationsliterat Settembrini, mit dem Leben davon kommt. Naphta und Settembrini verlangen wie Raoul Überbein von ihren Mitmenschen die bedingungslose Unterwerfung unter ihre überspannten Ideen. Jeder von ihnen hält sich für den Mittelpunkt der Gesellschaft, und keiner von beiden bemerkt es, daß sich die Gesellschaft über sie lustig macht. So traktieren sie den gutmütigen Hans Castorp mit ihren Wortgefechten. Jeder glaubt die gefährdete Seele des vermeintlichen Zöglings in seiner Art retten zu müssen, und keiner gewahrt es, daß Hans Castorp je länger je weniger daran denkt, einen anderen als seinen eigenen Weg zu verfolgen. Die Hohlheit ihres Geschwätzes kommt in der Gegenwart eines ganzen Menschen wie Peeperkorn an den Tag. Vor dem Leben können sie nicht bestehen, ihre geistigen Konstruktionen zerfallen vor der Wirklichkeit in Nichts. Bezeichnenderweise gehen die einst unversöhnlichen Feinde in der Kritik der gewaltigen Persönlichkeit Peeperkorns einig, doch werden sie auch in den Bann dieser Persönlichkeit hineingezogen. Als sich Hans Castorp nach dem Tode Peeperkorns offen von ihnen lossagt, geraten sie ernstlich miteinander in Streit. Es kommt zur Forderung auf Pistolen und zum Duell, das der Schöngeist Settembrini mit seiner edleren Menschlichkeit würdiger besteht als der Mystiker Naphta; der zuerst zum Schuß gelangende Settembrini feuert seine Waffe generös in die Luft, worauf sich Naphta aus Wut und Ekel vor sich selbst entleibt. In der „Fiorenza" war das Verhältnis zwischen dem Schöngeist und dem Mystiker umgekehrt; denn dort trug Savonarola über Lorenzo de' Medici und der Tod über das Leben den Sieg davon.

---

[148]) KH, S. 217.

Es wäre zuviel gesagt, wenn man den Ausgang des Duells im „Zauberberg“ einen Sieg des Schöngeistes über den Mystiker nennen wollte; doch kommt Settembrini zweifellos besser weg als Naphta. Allerdings zeitigt auch Settembrini, der den Geist an das Leben verrät wie Lorenzo de' Medici, mit seiner Lehre bei anderen keine guten Früchte. Der schwerkranke Joachim Ziemssen flieht auf die Veranlassung Settembrinis hin aus dem Zauberberge ins Unterland, mit dem fragwürdigen Erfolg, daß er als Sterbender in den Zauberberg zurückkehren muß, um dort seine letzten Erdentage zu beschließen. Joachim Ziemssen nähert sich unter allen Halbdekadenten im „Zauberberg“ am meisten dem Helden an. Eine einfache und grundehrliche Natur wie sein Vetter Hans Castorp, steht er aller Betriebsamkeit fern; aber er glaubt die Aussöhnung mit dem Leben mit dem Verrate des Geistes an das Leben erzwingen zu können und büßt seinen Irrtum mit dem Tode. Die zwei übrigen Halbdekadenten im „Zauberberg“, der Chefarzt Hofrat Behrens und sein Assistent Dr. Krokowski, stellen sich wie Naphta in den Dienst des Zauberberges. Sie haben die Aufgabe, die Patienten im Sanatorium festzuhalten, damit das Unternehmen rentiert. Hofrat Behrens unterhält die Patienten mit seinen Mätzchen, und Dr. Krokowski treibt Seelenzergliederung. Die Erscheinung beider ist fragwürdig und fremdartig. Hofrat Behrens bekundet überdies dieselben verdächtigen Beziehungen zur Kunst wie der Makler Gosch, er malt in seinen Mußestunden. Ferner raucht er leidenschaftlich gern und frönt dem übermäßigen Genusse starken Kaffees. Wie Raoul Überbein gibt er sich burschikos und betäubt das Bewußtsein seiner inneren Unzulänglichkeit durch forcierte Betriebsamkeit. Zuweilen fällt er aus der Rolle; er klappt in stillen Stunden, insbesondere nach übermäßigem Kaffeegenuß, zusammen, oder er läßt sich in gereizter Stimmung zu beleidigend scharfen Worten hinreißen. Trotz solcher Fragwürdigkeit kommen diese zwei Halbdekadenten glimpflicher weg als Raoul Überbein, vielleicht weil sie in der beruhigteren, freundlicheren Atmosphäre des „Zauberberg“ wandeln.

Mit dem geringsten Symbolgehalt und mit der schärfsten Ironie zeichnet Thomas Mann die gänzlich Willensschwachen, die Dekadenten. Der Bajazzo und Tobias Mindernickel in den Novellen gleichen Namens, Rechtsanwalt Jacoby im „Luischen“, Christian und Hanno Buddenbrook, Bendix Grünlich, Hugo Weinschenk und Zahnarzt Brecht im Roman vom „Verfall einer Familie“, Lobgott Piepsam im „Weg zum Friedhof“, Hieronymus im „Gladius Dei“, Detlev

Spinell im „Tristan", Großherzog Albrecht II. in der „Königlichen Hoheit", der Hochstapler Felix Krull und Wehsal im „Zauberberg": alle diese Gestalten verbindet das Merkmal großer Willensschwäche und Morbidität. Ferner werden sie scharf ironisiert und durch die innere Motivierung an den Pranger gestellt: all ihr Beginnen nimmt ein schlimmes Ende. Neben diesen Gestalten begegnet man auch Willensschwachen und Morbiden, die der Dichter nicht ironisiert, sondern deutlich mit seiner Sympathie auszeichnet: Hanno Buddenbrook, vor allem aber der Unbekannte in der „Enttäuschung", van der Qualen im „Kleiderschrank", Johnny Bishop in der Novelle „Wie Jappe und Do Escobar sich prügelten" und Tadzio im „Tod in Venedig". Dieser Umstand ist davon herzuleiten, daß Thomas Mann neben dem Erlebnis seines sentimentalischen Wesens, seinem Urerlebnis im Sinne Gundolfs, auch andere Erlebnisse gestaltete: so objektivierte er in der Novelle „Enttäuschung" vom Jahre 1896 zum ersten und einzigen Male die Schopenhauerische Verneinung des Willens zum Leben[149]). Im „Kleiderschrank" läßt er das Erlebnis des Märchenhaften im Sinne Andersens Gestalt werden[150]). Hanno Buddenbrook ist Abbild seiner Jugend-Not und -Schwermut[151]), und die zwei übrigen Knabengestalten Johnny Bishop und Tadzio, die beide um das Jahr 1910 entstanden, wuchsen aus dem Erlebnis des platonischen Eros heraus[152]). Mit Ausnahme dieser Gestalten ironisiert Thomas Mann die Dekadenten mit einer unnachsichtlichen Schärfe, die sich bei einigen Dekadenten zur Satire steigert. In ihnen geißelt der Dichter sich selbst, in ihnen hält er sich selbst einen Spiegel vor die Augen, der ihm zeigt, wie er nicht sein durfte, wenn er die Selbstachtung nicht verlieren wollte.

Die Dekadenten werden am schärfsten in der ersten Entwicklungsphase ironisiert, ja bei Tobias Mindernickel in der gleichnami-

---

[149]) Vgl. Hanne Back, S. 24 f.

[150]) Vgl. Eloesser, S. 66.

[151]) Vgl. Eloesser, S. 102. Mit Recht warnt Eloesser davor, den dekadenten Hanno ganz mit dem jungen Thomas Mann zu identifizieren. Nach seiner Auffassung erhielt Hannos Freund Kai Graf Mölln mehr vom Blute des jungen Thomas Mann als Hanno. Eloesser, S. 32.

[152]) Oppenheim weist darauf hin, Gustav Aschenbach sehe in seiner platonischen Liebe zu Tadzio ein „Mittel", die „bedrohliche Nähe des Alters zu vergessen", S. 163. Wie Johnny Bishop sich „konservieren", so will sich Gustav Aschenbach „restaurieren", S. 258, Anm. 221. Danach hätte Thomas Mann in diesen Gestalten auch das Problem der Jugendlichkeit Form werden lassen.

gen Novelle vom Jahre 1898 und bei Lobgott Piepsam im „Weg zum Friedhof“ vom Jahre 1900 steigert sich die Ironie zur Satire, und ihre Charakterzeichnung nähert sich der Karikatur. Diese zwei Dekadenten sind die unwürdigsten und willensschwächsten von allen Dekadenten. Sie unterliegen schon im Kampfe mit den geringfügigsten Erscheinungen des Lebens. Tobias Mindernickel zeigt sich der Lebenslust seines armseligen Hündchens nicht gewachsen, und Lobgott Piepsam wird durch die bloße Begegnung mit einem Radfahrer, den Thomas Mann ironisch „das Leben“ nennt, um den Verstand gebracht. Während aber Tobias Mindernickel seinen Rachedurst an der Ermordung eines Hündchens stillen kann, prallt Lobgott Piepsams Lebenshaß vom „Leben“ ab und auf ihn selbst zurück, so daß er aus ohnmächtiger Wut über die ihm angetane Schmach den Verstand verliert. Weniger satirisch als ironisch zeichnet Thomas Mann die übrigen Dekadenten der ersten Phase, wohl weil sie ein wenig besser sind als die zwei eben erwähnten Gestalten. Der Bajazzo in der gleichnamigen Novelle vom Jahre 1897 scheint zu keiner produktiven Tat befähigt zu sein, sein einziges Können besteht im leeren Nachäffen der Mitmenschen. Als er einmal durch die Hingabe an die Sehnsucht nach dem Leben aus der Lebensuntüchtigkeit herauszukommen strebt, erleidet er schmählich Schiffbruch; Anna Rainer, der Gegenstand seiner heimlichen Liebe und sein Lebenssymbol, beachtet ihn nicht und lehnt seine Annäherungsversuche ab. Gleich dem Bajazzo besitzt Christian Buddenbrook nur die Fähigkeit, müßige Leute mit leeren Gaukeleien zu unterhalten. Auch er zieht wie der Bajazzo in einem Annäherungsversuch an das Leben den Kürzeren; er gerät in die Netze einer Dirne, die ihn heiratet, um ihn ins Irrenhaus sperren zu lassen und über sein Vermögen nach Gutdünken verfügen zu können. Ähnlich lächerlich und nichtswürdig nehmen sich die übrigen Dekadenten in den „Buddenbrooks“ aus: Bendix Grünlich, Hugo Weinschenk und etwa noch der Statist Zahnarzt Brecht. Bendix Grünlich und Hugo Weinschenk bilden im Verein mit dem Hochstapler Felix Krull den Verbrechertypus unter den Mannschen Gestalten. Alle drei greifen in ihrer inneren Unzulänglichkeit zu unerlaubten Mitteln. Bendix Grünlich spielt in der Familie Buddenbrook den ehrenhaften und geschäftstüchtigen Bürger und versteht es, vom Konsul Buddenbrook und seiner Gemahlin die Hand ihrer Tochter Tony, die ihn nicht ausstehen kann, zu erschwindeln, um mit ihrer Mitgift den drohenden Bankrott hinauszuzögern; aber seine Lebensuntüchtigkeit und Schurkenhaftigkeit kommt an den Tag, und er verliert Frau, Kind, Haus und Ehre.

Ähnlich lichtscheu handelt Hugo Weinschenk, der Gatte von Erika Grünlich, der Tochter Tony Buddenbrooks und Grünlichs. Im Gegensatz zu Grünlich, einem reinen Egoisten, betrügt Weinschenk im Interesse seiner Firma und erweist sich dadurch um eine Nuance würdevoller als Grünlich. Aber während Grünlich mit Bankerott und bürgerlichem Ehrverlust wegkommt, wandert Hugo Weinschenk wie Felix Krull ins Zuchthaus und verschwindet nach seiner Entlassung auf Nimmerwiedersehen. Einen ebenso kläglichen Eindruck hinterläßt der Zahnarzt Brecht, der Familienzahnarzt der Buddenbrooks; er leidet unter den Operationen, die er an seinen Patienten vornehmen muß, mehr als seine Patienten. Nicht besser ist es um die drei übrigen Dekadenten der ersten Phase bestellt, um Rechtsanwalt Jacoby in der 1900 verfaßten Novelle „Luischen", Detlev Spinell im „Tristan" und Hieronymus im „Gladius Dei" vom Jahre 1902. Rechtsanwalt Jacoby, ein wahrer Koloß von einem Manne, benimmt sich in einem für seine Mitmenschen beleidigenden Grade schüchtern und ohne Selbstvertrauen. Jemand tritt ihm auf der Straße auf die Füße, wofür sich der Rechtsanwalt entschuldigt; seine ebenso dumme wie vitale Frau betet er kindisch an, ohne ihre sinnlichen Wünsche befriedigen zu können. Aus diesem Grunde betrügt sie ihn am hellichten Tage mit einem zweifelhaften Musiker namens Läutner und veranlaßt ihren unglückseligen Gatten, an einem von ihr veranstalteten Bockbierfest als Puppe nach der von ihrem Liebhaber komponierten Musik zu tanzen und sich vor allen Leuten bloßzustellen. Die wissenden Blicke, mit denen die empörten Zuschauer ihn, seine Frau und den Musiker ansehen, klären ihn über das unerlaubte Verhältnis seiner Frau und über seine eigene Erbärmlichkeit auf und brechen ihm das Herz. Detlev Spinell, der „verweste Säugling", wie er von einigen Herren im Sanatorium genannt wird, findet nur unter seinesgleichen Umgang, unter Dekadenten. Gabriele Eckhof, die gebrechliche Gemahlin des robusten Klöterjahn, die ihn durch ihre zarte Schönheit und seelische Tiefe anzieht, bringt er durch seinen unheilvollen Einfluß um die Gesundheit. Dem zum Sterbelager seiner Gattin herbeigerufenen Klöterjahn wirft er aus Eifersucht in einem Briefe freche Insulten ins Gesicht, worauf der ehrenwerte Klöterjahn in der Sterbestunde seiner Gattin den Ästheten in seiner ganzen Jämmerlichkeit vor sich selbst bloßstellt. Detlev Spinell ist erledigt und sucht auf einem Spaziergang Sammlung; er begegnet dabei dem von seiner Amme spazieren geführten jungen Klöterjahn, der ihn aus dem Kinderwagen heraus mit einem vergnügten Kreischen derart triumphierend begrüßt, daß der Ästhet vor dem

Kinde und vor sich selbst davonläuft. Hieronymus im „Gladius Dei“ schließlich will seine Mitmenschen von ihrer Lebensfreude bekehren, wird aber von seinen verständnislosen Mitmenschen vor die Türe gesetzt. Wie Lobgott Piepsam macht er der Wut in blutrünstigen Rachegedanken Luft, ohne jedoch ein so übles Ende zu nehmen wie Lobgott Piepsam.

Das Dekadenzproblem beschäftigte Thomas Mann damals am meisten, als er selbst ein Dekadenter zu sein glaubte. In seiner zweiten und dritten Entwicklungsphase interessierte ihn vor allem das Verhältnis des sentimentalischen Geistes zum Leben, infolgedessen kommen in diesen Phasen keine Dekadenten vor. Erst in der vierten Phase, in der er im Bewußtsein seiner Tüchtigkeit und seines inneren Gleichgewichts sein Interesse allen Lebensformen zuwenden konnte, treffen wir wieder Dekadente an. Großherzog Albrecht II., der Bruder Klaus Heinrichs in der „Königlichen Hoheit“, ist ebenso lebensunfähig wie die schon genannten Dekadenten; er verzichtet aus physischer und psychischer Unzulänglichkeit zugunsten seines heldenhaften Bruders auf den Thron. Doch sticht er durch seinen seelischen Adel vorteilhaft von Dekadenten wie Christian Buddenbrook ab, was von den zwei übrigen Dekadenten der vierten Phase, von Felix Krull im Fragment „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“ und von Wehsal im „Zauberberg“ nicht gesagt werden kann. Die unwürdige Beichte persönlichster Angelegenheiten erreicht bei diesen Dekadenten einen von allen bisherigen Dekadenten noch nicht erreichten Grad der Schamlosigkeit. Schon Christian Buddenbrook hatte seine Mitmenschen zum Ärger des Bruders über seine erotischen Abenteuer auf dem Laufenden gehalten; immerhin getraute er sich nicht, seine intimsten Erlebnisse derart bis in die kleinsten Details hinein mitzuteilen wie Felix Krull in seinen Bekenntnissen und Wehsal im Gespräch mit Hans Castorp.

Der vierte Typus unter den dem Urerlebnis entsprechenden Gestalten, der v i t a l e Typus, ist ebenso zahlreich vertreten wie die drei anderen Typen. Herr von Rinnlingen im „Kleinen Herrn Friedemann“, Assessor Witznagel im „Bajazzo“, die männlichen Glieder der zwei ersten Generationen der Buddenbrooks: Mr. Johann Buddenbrook und Konsul Buddenbrook, die Hagenströms, Schwarzkopf sr. und jr., Permaneder und Kai Graf Mölln (der Freund Hannos) in den „Buddenbrooks“, „das Leben“ im „Weg zum Friedhof“, Vater und Sohn Klöterjahn im „Tristan“, Blüthenzweig und Krauthuber im „Gladius Dei“, der Maler in den „Hungernden“, Hans Hansen im „Tonio Krö-

ger", Piero de' Medici und die Künstlerclique um Lorenzo de' Medici in der „Fiorenza", Baron Harry in der Novelle „Ein Glück", Jappe und Do Escobar in der Novelle „Wie Jappe und Do Escobar sich prügelten" und Peeperkorn im „Zauberberg": alle diese vitalen Gestalten Manns schreiten innerlich unangefochten durch das Leben. Auch sie müssen Prüfungen bestehen; aber während sich die Helden nur unter innerlichen Kämpfen und durch die Auseinandersetzung mit sich selbst zu lebenstüchtiger Tat durchringen und die Halbdekadenten und Dekadenten schmählich versagen, beseitigen die Vitalen vermöge ihrer inneren Einheitlichkeit und Geschlossenheit alle Schwierigkeiten mit spielender Leichtigkeit. Erwägen und Handeln ist bei ihnen eins. Zwar lassen sie geistige Vornehmheit, die nur durch den Sieg über sich selbst entsteht, vermissen; dafür aber sind sie den Helden in der Wucht und der Geschlossenheit des Handelns überlegen. Auch die Vitalen werden ironisch gezeichnet und durch schwere Schicksalsschläge zuweilen zugrunde gerichtet, doch nie erreicht die Ironisierung bei ihnen jene für die Zeichnung der Dekadenten so charakteristische Schärfe, und nie bringt sie ihr Untergang in Schande, weil sie bis zum letzten Augenblick lebenstüchtig und innerlich unangefochten bleiben. Sie alle sind unproblematisch, infolgedessen erübrigt sich die Analysierung jedes einzelnen Vitalen. Nur auf den Grad der Ironisierung sei aufmerksam gemacht. Die Triebhaften, Dummen, Rohen und Ungebildeten werden schärfer ironisiert und folglich weniger hoch bewertet als die Vernünftigen, Umgänglichen und Gebildeten. Auf der untersten Stufe stehen Jappe und Do Escobar, Baron Harry, Piero de' Medici und die Künstlerclique um Lorenzo, „das Leben", Blüthenzweig, Krauthuber und Permaneder. Eine Stufe höher befinden sich Herr von Rinnlingen, Assessor Witznagel, Mr. Johann Buddenbrook, Konsul Buddenbrook, die Hagenströms, Vater und Sohn Schwarzkopf, Kai Graf Mölln, Klöterjahn und der Maler. Am höchsten unter allen Vitalen schätzt der Dichter Hans Hansen und Pieter Peeperkorn ein, weil sie ebenso sehr Geist wie Leben haben, nur daß sich Geist und Leben bei ihnen im Gegensatze zu den Helden von Anfang an innig miteinander verschmelzen, während Geist und Leben bei den Helden anfänglich einander bekämpfen[153]). Der eindrucksvollste, elementarste aller Vitalen ist Peeperkorn im „Zauberberg". Als ein ungekrönter König und wie jeder König ein

---

[153]) Ebenso hoch wie Peeperkorn und Hans Hansen wird Goethe in der „Schweren Stunde" eingeschätzt; aber Goethe ist nicht Gestalt geworden.

wenig theatralisch schreitet er durch das Leben und nötigt allen Respekt ab, mögen sie ihm freundlich oder feindlich gesinnt sein. Für die Dauer seines Aufenthaltes im Sanatorium wird er zum Mittelpunkt der Gesellschaft; ihm gilt die Bewunderung und Verehrung Hans Castorps, und neben ihm wirken die Halbdekadenten Settembrini und Naphta wie der Schatten im Vergleich zu dem Gegenstande, der den Schatten wirft. Sie sind Schatten des Lebens, Peeperkorn das Leben selbst. Wie er kommt, so geht er, gewaltig und erschütternd wie eine Naturkatastrophe. Er nimmt sich das Leben, nicht aus Lebensüberdruß oder aus schwächlichem Versagen vor den Mühsalen des Daseins, sondern weil er seine Empfindungskraft schwinden fühlt. Das Lebensgefühl bedeutet ihm alles, ohne es erscheint ihm sein Dasein sinnlos.

Aus dem Lebensgefühl, der inneren Motivierung und dem Symbolgehalt dieser vier Gestaltengruppen ersehen wir, daß Thomas Mann vom Anfang seines dichterischen Schaffens an die Versöhnung von Geist und Leben anstrebte, anfänglich unbewußt, dann bewußt. Sie verkörpern seine innere Gesetzlichkeit, das gestaltete Urerlebnis, und um sie herum komponierte er seine größten Werke. Neben diesem Urerlebnis objektivierte er auch Erlebnisse, die mit seinem Urerlebnis oder mit dem Erlebnis der eigenen Persönlichkeit in keinem nachweisbaren Zusammenhang stehen. Schon bei der Darstellung der Dekadenten begegneten wir solchen Gestalten; aber diese nicht ironisierten und durch die innere Motivierung nicht bloßgestellten Dekadenten kann man zur Not noch als Absplitterungen des Urerlebnisses bezeichnen. Bei einer Fülle von Gestalten, hauptsächlich von Hintergrundfiguren, fällt auch die indirekte Verbindung mit dem Urerlebnis weg. In ihnen gestaltete Thomas Mann das reine Verstehen anderer Menschen. Gerade diese Gestalten geben in ihrer Gesamtheit einen Begriff von Manns großer Menschenkenntnis. Unmögliches Unterfangen, auch sie hier darstellen zu wollen! Dazu noch ein müßiges Unterfangen, denn ihre Kenntnis trägt nichts Wesentliches mehr zum Verständnis der Mannschen Dichterpersönlichkeit bei. Nur jene Gestalten seien noch in den Kreis der Darstellung hereinbezogen, die neben den oben dargestellten Gruppen am deutlichsten hervortreten, ja die den Hauptgestalten zuweilen an Bedeutung nicht nachstehen, und ohne die eine Darstellung der Mannschen Gestalten lückenhaft bliebe: die Frauengestalten.

Es wäre von großem Reiz, die Frauengestalten unserer Dichter zusammen- und einander gegenüberzustellen. Man wundert sich, daß sich noch niemand an diese schwierige aber dankbare Aufgabe heran-

machte; denn selten vermittelt etwas einen tieferen Einblick in die Menschenkenntnis und die Gemütstiefe eines Dichters als sein Verhältnis zur Frau, wie es sich in seinem Werke offenbart. Wie bezeichnend sind die Frauengestalten Shakespeares oder Goethes für die breite und tiefe Menschenkenntnis dieser Allergrößten, und wie trefflich kennzeichnen die Frauengestalten Grabbes oder Detlev von Liliencrons die einseitige Einstellung dieser Dichter zum Leben. Thomas Mann beweist mit seinen Frauengestalten eine ungewöhnlich breite und tiefe Menschenkenntnis (Wassermann, Ric. Huch, G. Binding.) Das Merkmal einer tiefen Erkenntnis des menschlichen Wesens ist die Unterscheidung der Menschen nach ihren typischen und individuellen Eigenschaften. Nur der Einseitige sieht alle Menschen gleich. Goethe hatte bei seinen Männergestalten den gefühlshaften Typus dem verständigen gegenübergestellt: man denke an Götz und Weislingen, Werther und Albert, Clavigo und Beaumarchais, Egmont und Oranien, Orest und Pylades, Tasso und Antonio, Wilhelm Meister und Werner, Eduard und den Hauptmann, Faust und Mephistopheles. Dabei stattete er innerhalb jeder Gruppe jede Einzelgestalt mit individuellen Eigenschaften aus, die nur ihr eigen sind, und ferner stufte er alle Gestalten hinsichtlich ihres ethischen Wertes untereinander ab. Ähnlich wie die Männergestalten lassen sich die Goetheschen Frauengestalten in gefühlshafte und verständige scheiden; auf der einen Seite finden wir Maria, Marie, Klärchen, Marianne und Philine, Ottilie und Gretchen, auf der anderen Seite Adelheid, Lotte, Leonore von Este und Leonore Sanvitale, Iphigenie, Natalie und Therese, Charlotte und Helena. Und wiederum individualisiert er seine Frauengestalten und unterscheidet sie durch ihre sittliche Kraft. Ähnlich stufen sich die Gestalten anderer Dichter untereinander ab. Nur bei Dichtern mit einseitiger Lebenseinstellung gleicht eine Gestalt der anderen. Die Frauengestalten Manns lassen sich wie die Goetheschen in zwei Gruppen teilen, in sinnliche oder vitale und in seelische. Die seelischen Frauengestalten entsprechen den Helden, die sinnlichen den vitalen Männergestalten. Die einen sind sensibel, zart und zurückhaltend, die anderen lebensfreudig, widerstandsfähig und ungehemmt im Wollen und Handeln. Die Männergestalten bewertete der Dichter nach ihrer Willenskraft; bei den Frauengestalten durfte er die Willenskraft nicht zum Prüfstein des Charakters machen, weil das Gemüt über ihren Wert oder Unwert entscheidet. Zwar kann sich auch der Wille stark ausprägen, man denke an die Konsulin Buddenbrock oder an Imma Spoelmann; aber der Wille

schien dem Dichter nicht entscheidend zu sein. So ironisiert er sinnliche und teilweise willensstarke Frauengestalten wie Gerda von Rinnlingen im „Kleinen Herrn Friedemann", Amra im „Luischen", die Großherzogin Dorothea in der „Königlichen Hoheit", die Mutter und die Schwester Felix Krulls und Frau Stöhr im „Zauberberg", weil sie wenig gemütvoll und außerdem zum Teil dumm sind. Nur gemütstiefe vitale Frauengestalten wie Mme. Buddenbrook, Konsulin Buddenbrook, Tony Buddenbrook, Ingeborg Holm im „Tonio Kröger", Fiore in „Fiorenza" und Dietlinde in der „Königlichen Hoheit" zeichnet er mit seiner Hochachtung aus, obgleich sich einige unter ihnen nicht als besonders intelligent erweisen. Seine größte Sympathie haben die seelischen Frauengestalten: die Baronin Ada von Stein im „Willen zum Glück", Anna Rainer im „Bajazzo", Gerda Buddenbrook, Gabriele Eckhof im „Tristan", Lisaweta Iwanowna im „Tonio Kröger", Baronin Anna in der Novelle „Ein Glück", Imma Spoelmann und Clawdia Chauchat; dabei brauchen auch sie nicht außergewöhnlich geistvoll zu sein, obgleich des Dichters größte Sympathie offenbar den seelischen und zugleich geistvollen Frauengestalten gilt (Gerda Buddenbrook, Lisaweta Iwanowna, Imma Spoelmann und Clawdia Chauchat). Auch ihre Mängel werden leise ironisiert, doch kommt das neben der großen Sympathie schwach zum Ausdruck. Nur ganz geistlose und haltungslose seelische Frauengestalten wie die ewig hungrige Klothilde Buddenbrook, oder exzentrische Frauen wie die Gräfin Löwenjoul in der „Königlichen Hoheit" ironisiert er schärfer.

Zur Vervollständigung dieser Untersuchungen führen wir noch zwei weitere Punkte an. Wir wiesen oben darauf hin, Manns Gestalten besitzen neben den typischen auch individuelle Eigenschaften. Durch die Analyse des Typischen an den Vertretern der wichtigsten Gestaltengruppen mochte zuweilen der Eindruck entstehen, das Individuelle trete bei diesen Gestalten hinter das Typische zurück. Zur Korrektur dieses Eindruckes weisen wir darauf hin, daß Thomas Mann als Individualist an seinen Gestalten eher das Individuelle, Einmalige hervorhebt als das Typische; zum mindesten individualisiert er sie nicht weniger als er sie typisiert. Das kam oben nicht immer zum Ausdruck, weil wir zur Verdeutlichung dessen, was zu sagen war, das Typische an einigen Gestalten zu deutlich nachzeichneten und diese Gestalten infolgedessen ein wenig verzeichneten, indem wir ihnen eine dichterische Absicht unterlegten, die nicht

ganz dem entspricht, was Thomas Mann ausdrücken wollte. Doch findet sich unten öfters die Gelegenheit, die Härten wieder zu tilgen, die wir uns zuschulden kommen ließen. Der zweite Gesichtspunkt ist ein rein formaler. Wenn oben gesagt wurde, jede unter den dreihundert Gestalten Manns unterscheide sich durch ihre individuelle Einmaligkeit von den anderen, so trifft dies nicht ganz zu bei jenen Gestalten, die Vorstufen zu anderen Gestalten bilden. Detlev in der Studie „Die Hungernden" ist eine Vorstufe zu Tonio Kröger, Hieronymus zu Fra Girolamo, der Bajazzo zu Christian Buddenbrook und Gerda von Rinnlingen zu Gerda Buddenbrook. Infolgedessen gleichen diese Gestalten einander auffällig, entweder mehr innerlich (Detlev und Tonio Kröger, Hieronymus und Savonarola, der Bajazzo und Christian Buddenbrook) oder mehr äußerlich (Gerda von Rinnlingen und Gerda Buddenbrook, von denen diese eine seelische, jene eine vitale Frauengestalt ist). Hieronymus und Savonarola unterscheiden sich durch ihre Bewertung voneinander; Hieronymus wird als Dekadenter, Hieronymus als Held gezeichnet. Neben diesen Gestalten, die das oben über die Individualisierung Gesagte einschränken, kommen Gestalten vor, die miteinander identisch sind, d. h. die ihr Leben in mehr als einem Werke führen, aber in nicht mehr als zwei Werken. So sind die drei Schwestern des Johann Friedemann mit den drei Töchtern des Gotthold Buddenbrook nicht nur ihren Vornamen, sondern auch ihrem Wesen nach identisch, mit dem Unterschiede, daß sie sich in den „Buddenbrooks" mehr ausleben. Ebenso kommt der Ballettmeister Knaak im „Tonio Kröger" und in der Novelle „Wie Jappe und Do Escobar sich prügelten" vor. Die drei Schwestern des Johann Friedemann kann man zur Not als Vorstufen zu den drei Töchtern des Gotthold Buddenbrook bezeichnen; denn die Novellensammlung „Der kleine Herr Friedemann" ist ja nichts anderes als eine Vorstudie zu den „Buddenbrooks"; ferner unterscheiden sich diese beiden Schwesterngruppen durch die Familienzugehörigkeit. Der Ballettmeister Knaak im „Tonio Kröger" dagegen unterscheidet sich in nichts vom Ballettmeister Knaak in der Novelle von der Prügelei zwischen den zwei halbwüchsigen Jungen. Zur Vervollständigung des Bildes sei aber auch bei diesen Gestalten angemerkt, daß sie in jedem Werke ihr Eigenleben führen. Schließlich stoßen diese Gestalten wegen ihrer Seltenheit und untergeordneten Bedeutung das oben über die Individualisierung Ausgeführte nicht um.

Zur besseren Übersicht über die vorgenommenen Analysen stellen wir die Mannschen Gestaltengruppen in der umstehenden Tabelle zusammen, wobei wir die Gestalten nach Gruppen und die Werke nach ihrer Chronologie anordnen. Die Hauptwerke und die Hauptgestalten der einzelnen Werke sind fett gedruckt, die Gestalten, welche dem Urerlebnis Manns nicht ganz entsprechen, stehen in eckigen Klammern.

Übersichtstabelle über die

Entstehungsjahr und Werk	I. Helden	A. Männer- und II. Halbdekadente
1. Phase (1896—1902)	(Vorstufen)	(Vorstufen)
1896: Der Wille zum Glück	**Paolo Hofmann**	
1896: Enttäuschung		
1897: Der kl. Herr Friedem.	**Johann Friedemann**	
1897: Der Bajazzo		
1898: Tobias Mindernickel		
1899: Der Kleiderschrank		
1897—1900: **Buddenbrooks**	**Thomas Buddenbrook**	Makler Gosch Gotthold Buddenbrook Bankier Kesselmeyer
1900: Luischen		
1900: Der Weg zum Friedhof		
1902: Tristan		
1902: Gladius Dei		
2. Phase (1902—1903)		
1902: Die Hungernden	**Detlev**	
1903: **Tonio Kröger**	**Tonio Kröger**	
3. Phase (1903)		
1903: **Fiorenza**	**Fra Girolamo**	**Lorenzo de' Medici**
4. Phase (von 1904 ab)		
1904: Schwere Stunde	**Schiller**	
1904: Ein Glück		
1906—1909: **Königl. Hoheit**	Großherzog Johann Albrecht III. **Klaus Heinrich** Samuel Spoelmann Dr. Sammet	**Raoul Überbein** Axel Martini
1911: Wie Jappe u. Do Escob. sich prügelten		
1912: **Der Tod in Venedig**		**Gustav Aschenbach**
1911—1923: Bekenntnisse d. Hochstaplers Felix Krull		
1913—1924: **Der Zauberberg**	**Hans Castorp**	**Joachim Ziemssen** **Settembrini** **Naphta** **Hofrat Behrens** Dr. Krokowski

Gestaltengruppen Thomas Manns

Knabengestalten		B. Frauengestalten	
III. Dekadente	IV. Vitale	I. Seelische Frauen	II. Vitale Frauen
. . . . .	. . . . .	Baronesse Ada v. Stein	
[Der Unbekannte]			
. . . . .	Herr v. Rinnlingen	. . . . .	**Gerda v. Rinnlingen**
Der Bajazzo	Assessor Witznagel	Anna Rainer	
Tobias Mindernickel			
[Van der Qualen]	. . . . .	[das Wesen]	
Christian Buddenbr.	**Mr. Joh. Buddenbr.**	**Gerda Buddenbrook**	**Mme. Buddenbrook**
[Hanno Buddenbrook]	**Konsul Buddenbr.** .	Klara Buddenbrook	**Konsulin Buddenbr.**
Grünlich	Hagenströms	Klothilde Buddenbrook	**Tony Buddenbrook**
Weinschenk	Schwarzkopfs		Erika Grünlich . . .
Zahnarzt Brecht	Permaneder		
Rechtsanw. Jacoby	. . . . .	. . . . .	**Amra**
Lobgott Piepsam .	das Leben		
Detlev Spinell . . .	Klöterjahns	**Gabriele Eckhof**	
Hieronymus	Blütenzw.&Krauth.		
. . . . .	Der Maler	. . . . .	Lilly
. . . . .	**Hans Hansen**	**Lisaweta Iwanowna**	**Ingeborg Holm**
. . . . .	Piero de' Medici . Künstler um Lorenzo	. . . . .	**Fiore**
. . . . .	[Goethe]		
. . . . .	Baron Harry	**Baronin Anna**	
Großherzog Albr. II.	. . . . .	**Imma Spoelmann** . Gräfin Löwenjoul	Herzogin Dorothea **Dietlinde**
[Johnny Bishop] **[Tadzio]**	**Jappe & Do Escob.**		
Vater Krulls			
Felix Krull	. . . . .	. . . . .	Mutter und Schwester Krulls
Wehsal	**Peeperkorn**	**Clawdia Chauchat** .	Frau Stöhr

Thomas Manns epische Charakterisierungskunst.

Der Gegensatz von Geist und Leben und der Wille zu seiner Überwindung bilden das Gesetzmäßige in Manns Gedankenerlebnis und Weltanschauung; so führten wir im obigen einleitenden Kapitel aus und wiesen in der Folge die Gesetzmäßigkeit Manns in der inneren Form des Werkes, insbesondere in der inneren Form der Gestalten nach. Die eigentliche Aufgabe dieser Arbeit, die wir jetzt in Angriff nehmen, hat zu untersuchen, welchen entsprechenden Ausdruck die Gesetzmäßigkeit Manns in der äußeren Form des Werkes und speziell der Gestalten findet. Nach den oben in der „Einleitung" angestellten Analysen wirken in Manns Werk sowohl der Bürger als auch der sentimentalische Künstler stilbildend; Güte und Distanz wurden als bürgerliche, Gedanklichkeit, Musikalität und Ironie als sentimentalische Stilcharakteristika genannt. Die gemeinsame Quelle dieser Stileigenheiten liegt in der Mannschen Persönlichkeit; sie macht den Persönlichkeitsstil in Manns Werk aus. Nun gibt es bei jedem Dichter Stileigenheiten, die weniger der dichterischen Persönlichkeit als dem aufnehmenden Publikum zu verdanken sind[154]). So färbt die Stellung des Dichters zu seinem Publikum auf die äußere Form des Werkes ab. Der Publikumsbegriff fällt bei dem Lyriker kaum in Betracht, da dieser vor allem sein Innenleben gestaltet[155]). Anders der Epiker und der Dramatiker. Der Epiker stellt sich beim Erschaffen seiner Werke einen auserwählten Zuhörerkreis vor, den er in behaglicher Stunde mit seinen Erzählungen unterhält und geistig anregt[156]), und der Dramatiker wendet sich an ein unbestimmtes und allgemeines Publikum, an die Menschheit in ihrer Gesamtheit. Während der von seinem auserwählten Publikum willige Nachfolge erwartende Erzähler mit großer Freiheit menschliche Zustände und Schicksale aufrollt, fesselt der Dramatiker die Aufmerksamkeit eines zufällig zusammengewürfelten Publikums durch die Schilderung von gewaltsamen Zu-

154) Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk, S. 308.
155) Ebenda, S. 312.
156) Ebenda, S. 332.

sammenstößen menschlich allgemein gültiger Gegensätze[157]). Aber nicht nur hinsichtlich der dichterischen Situation wirkt das Publikum stilbildend, wie Ermatinger meint, sondern auch als Geschmacksträger. Auf die Tragweite dieses Momentes wiesen vor nicht allzu langer Zeit Levin Schücking und Paul Merker in ihren sozialliterarischen Untersuchungen hin[158]), in denen sie auseinandersetzten, daß der Dichter, auch der Lyriker, im poetischen Schaffen die Bedürfnisse des Publikums berücksichtigen muß, wenn er zu Erfolg gelangen will. Dichter, die dem Geschmack des Publikums, d. h. einem Teil des Publikums geringe oder keine Rechnung tragen, denn immer fließen verschiedene Geschmacksströmungen durcheinander und nebeneinander her, laufen Gefahr, in Vereinsamung zugrundezugehen; aber auf der anderen Seite bringt der Dichter auch keine überzeitlichen Leistungen hervor, welcher sich dem Geschmacke seines Publikums völlig unterordnet. Die Bedingungen zur Entstehung überzeitlicher Werke sind erst gegeben, wenn der Dichter seinen persönlichen Geschmack mit dem des Publikums in eine organische Einheit zu verschmelzen versteht. Paul Merker machte neben dem Geschmack des Publikums noch auf andere, von außen her wirkende stilbildende Mächte aufmerksam, auf den Zeitstil[159]) und auf die Theorie und den Einfluß der ausländischen Dichtung[160]). Der Künstler lehnt sich in der äußeren Form bewußt oder unbewußt an den Stil zeitgenössischer Dichter oder Dichterschulen an, ferner hängt er mehr oder weniger von der durch einzelne kritische Geister vertretenen Theorie ab, schließlich holt er sich mitunter auch in Stilfragen den Rat ausländischer Dichter oder Dichterschulen ein. Alle diese namhaft gemachten, von außen her auf den Dichter einwirkenden stilbildenden Momente lassen sich auch im Mannschen Stil auseinander halten. Manns dichterische Situation ist episch, ausgenommen in seinem Drama „Fiorenza“ und in seiner lyrischen Idylle „Gesang vom Kindchen“, wenn man diese zwei Werke als Drama und Lyrik gelten lassen darf; denn das Drama wirkt in mehr als einer Hinsicht wie ein versetzter Roman, und die Idylle unterscheidet sich von seinen epischen Werken nur durch das Metrum, durch den Hexameter. Wie die dichterische Situation ist auch die Charakteristik Manns episch, auch in „Fiorenza“,

---

157) Ebenda, S. 304.

158) Levin Schücking, Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung. Paul Merker, Neue Aufgaben der deutschen Literaturgeschichte, S. 55 ff.

159) a. a. O. Merker, S. 54 f.

160) Ebenda, S. 57 ff.

d. h. Mann achtet darauf, dem Publikum eine möglichst farbige und körperhafte Vorstellung von seinen Gestalten zu geben[161]), da er seine Gestalten nicht sichtbar vor sein Publikum hinstellen kann wie der Dramatiker, welcher die das Seelenleben der Gestalten bewegende Idee in Handlung auflöst und dem Publikum mit der Handlung verdeutlicht[162]). Dabei charakterisiert er wie der Dramatiker direkt oder indirekt, aber im Gegensatze zum Dramatiker, der auf Bewegung und Handlung ausgeht, will er immer eine deutliche Vorstellung vermitteln. Bei der direkten Charakterisierung beschreibt der Dichter seine Gestalten unmittelbar, bei der indirekten Charakterisierung durch die Verhältnisse, in die er sie hineinstellt. Ermatinger gibt der indirekten Charakterisierung den Vorzug vor der direkten, weil diese seiner Ansicht „meist intellektuell, äußerlich und, wenn sie ausgedehnt ist, langweilig" wirkt[163]). Wird diese Auffassung dem Wesen der direkten Schilderung gerecht? Wohl ist sie meist intellektuell; doch wendet dieser Umstand nichts gegen Künstler und Werk ein, wie Ermatinger wiederholt behauptet. Der Streit über den Vorrang der naiven vor der sentimentalischen Dichtung, und darauf läuft Ermatingers Behauptung hinaus, entschied Schiller im Aufsatze „Über naive und sentimentalische Dichtung" durch den Hinweis, daß eine vollkommene Künstlerpersönlichkeit und ein vollkommenes Kunstwerk sowohl naiv als auch sentimentalisch sind und sowohl Empfindung als auch Geist haben. In der Tat kann man kaum ein großes Werk der Weltliteratur der zwei letzten Jahrtausende anführen, in dem das Nebeneinander von Empfindung und Geist nicht festzustellen wäre. Bei den einen Dichtern überwiegt das Naive, bei den anderen das Sentimentalische; mit dieser Feststellung muß man sich abfinden, wenn man nicht der Rechthaberei und der Einseitigkeit verfallen will. Als ebenso einseitig erweist sich die weitere Behauptung Ermatingers, die direkte Charakterisierung wirke äußerlich, wobei er intellektuell mit äußerlich gleichsetzt. Gewiß ist die direkte Charakterisierung bei Otto Ludwig stellenweise äußerlich, doch Goethe, Dostojewski, Tolstoi und nicht zuletzt Thomas Mann beweisen zur Genüge, daß sie auch tief sein kann. Handhabt der Dichter die direkte Be-

---

[161]) a. a. O. Ermatinger, S. 379.

[162]) Die Charakterisierung im Drama „Fiorenza" ist in diesem Sinne vorwiegend episch. Es wurde davon Abstand genommen, die Beispielsammlungen auch auf das Drama auszudehnen, weil sich die Charakteristik hier als gemischt dramatisch und episch darstellt.

[163]) a. a. O. Ermatinger, S. 353.

schreibung mit Geschick, und darauf kommt es an, so vermittelt sie Einblicke in die Charaktere, die alle indirekten Charakterisierungsmittel nicht geben können. Man halte sich beispielsweise an das Charaktergemälde, in welchem der Dichter seine eigene Meinung unverhüllter als anderswo mitzuteilen imstande ist. Ob das Charaktergemälde tief oder äußerlich wirkt, hängt wiederum nur davon ab, ob es der Dichter meisterhaft anwendet oder nicht. Gleichfalls als unhaltbar stellt sich die Ansicht Ermatingers heraus, die direkte Beschreibung sei die „einfachste" Beschreibungsart, und sie mache, wenn „ausgedehnt", „meist" einen „langweiligen" Eindruck. Im Gegenteil ist sie bei kunstvoller Verwendung so schwer und unterhaltsam wie die indirekte Charakterisierung. Ermatingers Auffassung erhellt in ihrer Unhaltbarkeit bei der Frage recht deutlich, ob die direkte Charakterisierung für die großen Epiker überhaupt entbehrlich war oder nicht. Die größten Epiker des 19. und 20. Jahrhunderts, ja auch ältere wie Ariost und Cervantes kamen nicht um sie herum, angefangen von der Mitteilung kleiner und äußerer Züge einer Gestalt bis zur ausführlichen Charakterbeschreibung. Offenbar wollten und konnten sie ebensowenig auf sie verzichten wie auf die indirekte Charakterisierung.

Hinsichtlich der dichterischen Situation nimmt Mann den Standpunkt des Erzählers ein. Wenn wir hinzufügen, daß er diese Position nicht willkürlich, sondern aus innerer Nötigung wählt, so streifen wir ein Moment, das bei allen Einwirkungen auf den Mannschen Stil wiederkehrt: die dichterische Persönlichkeit und der Einfluß von außen sind im gleichen Maße an der Bildung des Mannschen Stils beteiligt. Zunächst die Geschmacksbildung. Zu keiner Zeit konnte sich nur eine einzige Geschmacksrichtung Geltung verschaffen, vielmehr liefen immer verschiedene Geschmacksrichtungen durcheinander und nebeneinander her, und es kam auf die individuelle Veranlagung des einzelnen Künstlers an, ob er sich dieser oder jener Richtung oder mehreren Richtungen zugleich anschloß. Um 1800 gingen in der deutschen Romankunst die klassische, die romantische und die bürgerliche unterhaltende Geschmacksrichtung durcheinander und nebeneinander her; im „Wilhelm Meister" Goethes flossen alle Strömungen zusammen. Zur Zeit der dichterischen Anfänge Thomas Manns muß man im Gebiete des deutschen Romans ebenfalls verschiedene Richtungen auseinanderhalten: die pseudoklassizistische, die bürgerliche, die historische, die naturalistische und die impressionistische. Darunter traten damals — wir sprechen von den deutschen Literaturströmungen

um die Mitte der neunziger Jahre — die bürgerliche, die naturalistische und die impressionistische am stärksten hervor. Die bürgerliche Kunst, die ihre Hauptvertreter in Raabe, Storm, Fritz Reuter, Stifter, Freytag, Keller und Fontane schon gefunden hatte, erfreute sich der stärksten Aufnahme durch das breite Publikum; aber die an Zahl bedeutend geringere Schar von Literaturfreunden, die mit der neuen Zeit ging, hatte sich von der bürgerlichen Kunst losgesagt und dem Naturalismus zugewandt. In der Mitte der neunziger Jahre hielt jedoch nicht mehr der alte programmstarke Naturalismus der Holz und Schlaf die Gemüter der Fortschrittlichsten gefangen, sondern der aus dem Naturalismus herausgeborene Impressionismus, dessen Losungswort im Anfang der neunziger Jahre von Hermann Bahr aus Paris nach Deutschland herübergebracht worden war. Zu diesen Fortschrittlern gehörte auch Thomas Mann. Die von ihm im Jahre 1893 als Untersekundaner im Verein mit einigen Kameraden in Lübeck herausgegebene Monatsschrift „Frühlingssturm", die nach dem Erscheinen des zweiten Heftchens wieder einging, bringt unter dem Pseudonym Paul Thomas einige, vom späteren Dichter als unzulängliche Anfängerarbeiten stillschweigend übergangene Erstlingswerke, die unter anderem auch impressionistisch gefärbt sind[164]). Dem Geiste des Impressionismus blieb dann der Dichter auch in den reifen Werken treu. Neben der impressionistischen Geschmacksrichtung wirkten auch die naturalistische und die bürgerliche auf ihn ein. Alle drei Richtungen sind hinsichtlich der Weltanschauung nicht idealistisch, sondern realistisch gerichtet; sie gehen nicht von einer, alle Erscheinungen des Lebens umfassenden, metaphysischen Idee aus, sondern begnügen sich mit der Schilderung der Wirklichkeit in ihrem ganzen Reichtum. Der bürgerliche Dichter gestaltet die Wirklichkeit vom bürgerlichen Blickpunkt aus, infolgedessen stechen in seinem Werke bürgerliches Gemeinschaftsgefühl, bürgerliche Sittlichkeit und Sentimentalität hervor. Der Naturalist geht als objektiver Wissenschaftler und Sozialist an die Schilderung der Wirklichkeit heran und rückt in seinem Werke sozialistisches Gemeinschaftsgefühl, Sittenfreiheit und positive Sachlichkeit in den Vordergrund. Der Impressionist als Ästhet, erotischer Mystiker und Dekadenter schließlich betont in seinen Schöpfungen die ästhetizistische Objektivität, den Immoralismus und die erotische Mystik. Innerhalb dieser drei Richtungen, die sich gegenseitig bis zu einem gewissen Grade ausschließen, nimmt Thomas Mann eine Mittel-

[164]) Eloesser, S. 40 ff.

stellung ein; er vereinigt ihre Wesensseiten in seiner Persönlichkeit und in seinem Werke zu einer nur ihm eigenen Synthese. Vom Bürger übernimmt er Sittlichkeit und Sentimentalität, vom Naturalisten die wissenschaftlich angehauchte Objektivität und vom Impressionisten die Sensibilität, und alle diese Eigenheiten finden sowohl inhaltlich als auch formal ihren Ausdruck. Von einem Übernehmen im wahren Sinne des Wortes kann bei Thomas Mann keine Rede sein, weil Mann nicht zu jenen Künstlern gehört, die übernehmen und nachahmen; immer nahm er nur das seinem Wesen Entsprechende an, ferner wandelte er das Angenommene stets zum Persönlichkeitsausdruck um. Nur von dieser Erwägung her begreift man, daß der Dichter diese einander zum Teil ausschließenden Eigenheiten zur organischen Einheit verschmelzen und zum Ausdruck seiner Gesetzlichkeit erheben konnte. So weitet er den engen Horizont der bürgerlichen Weltanschauung, er steigert die bürgerliche Sittlichkeit ins Allgemeinmenschliche und schwächt die Sentimentalität durch die Vermischung mit Gedanklichkeit und Ironie ab; andererseits mildert er die Starrheit der naturalistisch-objektiven Schilderung von Natur und Mensch, indem er sie mit subjektiven Empfindungen belebt. Selten und nur untergeordneterweise klingt in seinem Werke die sozialistische Tendenz des Naturalismus an, oder man mache denn in der „Fiorenza" das sozialistische Gemeinschaftsgefühl zum bewegenden Motiv, wozu man jedoch nicht berechtigt ist. Thomas Mann ist kein Sozialist, aber auch kein asozialer Mensch wie der Impressionist; seine sozialen Gefühle wurzeln in der Hauptsache im bürgerlichen Gemeinschaftsgefühl. Vom Impressionisten lernte Mann die Einfühlung in das Objekt und die Hingabe an die Impression, doch ging er nie so im Objekt auf wie der typische Impressionist und Dekadenzkünstler, und nie verlor er sich in dekadenter Mystik und Erotik. Oder hätte sich sein stark betonter Wille zum Ich und zum Leben mit der impressionistischen Selbstaufgabe und Hingabe an den Abgrund vereinbaren lassen? Das Schicksal Gustav Aschenbachs beweist das Gegenteil. So vereinigte Thomas Mann in der Form und im Inhalt seines Werkes bürgerlich-realistische, naturalistische und impressionistische Tendenzen, indem er nach allen Seiten nur so weit ging, als es seine innere Gesetzlichkeit erlaubte. Damit haben wir noch nicht alle Stileigenheiten Manns namhaft gemacht, die die Zeit ausbildete. Wir wiesen oben darauf hin, daß Wagner und Nietzsche sowohl seine weltanschauliche Entwicklung als auch seinen Stil in einigen wesentlichen Punkten bedingten; vor allem brachten

sie Manns Musikalität im Stil zur Entfaltung, Nietzsche daneben noch Gedanklichkeit und Ironie, und es ist durchaus nicht zu sagen, ob man den Einfluß Wagners und Nietzsches geringer einschätzen soll als den realistischen, naturalistischen und impressionistischen. Alle diese Einflüsse beleuchten den Anteil des deutschen Zeitstils an der Mannschen Stilbildung. Über die übrigen stilbildenden Mächte von außen her wissen wir wenig Bescheid. Die Theorie lernte Thomas Mann wohl durch die Lektüre von Zeit- und Programmschriften sowie durch den persönlichen Meinungsaustausch mit Dichtern und Kritikern der Zeit kennen[165]). Die Einwirkung der ausländischen Literatur auf Manns Stil ist ebenfalls nicht näher zu bestimmen. Von den russischen Dichtern zogen ihn besonders Tolstoi, unter den Franzosen die Gebrüder Goncourt an[166]). Wie weit das Naturalistische und Impressionistische Manns von der deutschen Dichtung und Kritik oder von der ausländischen Dichtung und Kritik abhängt, entzieht sich unserer genauen Kenntnis. Vielleicht unterschätzten wir bei der Darstellung des Einflusses von außen her den eigenen Anteil Manns an seinem Stil. Man kann nicht mit Sicherheit sagen, eine Stilrichtung gehe von einem bestimmten Punkt und einer bestimmten Person aus. Die stilbildenden Mächte einer Zeit wirken vielerorts im Verborgenen, und es ist oft nur eine Frage des Zufalls und des günstigeren Umstandes, wenn sie an einem gewissen Punkt und in einer gewissen Persönlichkeit zuerst zum Durchbruch gelangen. So hatte sich Thomas Mann seine Meinung über dieses oder jenes vielleicht schon längst gebildet, als sie ein anderer öffentlich aussprach; oder Mann wußte nicht, daß ein anderer Erkenntnisse schon ausgesprochen und verwertet hatte, die er für ursprünglich und neu hielt. Der Anteil seiner Persönlichkeit an der Stilbildung ist um so höher anzusetzen, als Thomas Mann schon in der 1896 veröffentlichten Novelle „Der Wille zum Glück" seinen Persönlichkeitsstil gefunden hat, ein Beweis für seine früh ausgebildete starke Selbständigkeit und sein frühes, wenn auch noch unbestimmtes Erlebnis seiner Gesetzlichkeit. Und in der

---

[165]) Nach Eloesser, S. 32, 44, 50 las der werdende Dichter unter anderem auch die von M. G. Conrad gegründete Leipziger „Gesellschaft" und wurde später ihr Mitarbeiter. Noch später, als er die „Buddenbrooks" schon geschrieben hatte, knüpfte er mit den Impressionisten Holitscher und Kurt Martens Beziehungen an. S. 68, 72. Ferner begann er noch in der Schule „mit dem späteren Kunstschriftsteller Otto Grautoff die Probleme des Naturalismus und Impressionismus sicherzustellen". Eloesser, S. 32. Weitere Angaben gibt E. nicht.

[166]) Eloesser, S. 59 u. 80.

Art, die Erscheinungen des Lebens zu sehen und zu bewerten, unterscheidet er sich von allen Dichtern der Zeit; sie macht ihn zur einsamen und überzeitlichen Erscheinung. Während die Realisten, Naturalisten und Impressionisten in der Schilderung der Wirklichkeit stecken bleiben, bewegt sich Thomas Mann vom Realismus langsam, aber immer bestimmter auf einen neuen Idealismus zu; immer mehr versucht er alle Lebenserscheinungen mit seiner Lebensidee, die eine Synthese von Aufbau und Zerstörung ist unter stärkerer Betonung des Aufbaus, in Zusammenhang zu bringen. Diese Gedankengänge werden uns weiter unten noch beschäftigen. Hier genüge der Hinweis darauf, daß vor allem dieser neue Idealismus Manns Persönlichkeit ausmacht, und daß nur von hier aus die nachhaltige und überzeitliche Wirkung Manns zu erklären ist. Als Kind seiner Zeit ist er zeitbedingt, als Dichter überzeitlich. Auf die Frage, welche Stileigenheiten der reinen Persönlichkeit Manns entsprechen, gibt der Dichter selbst zur Antwort: „tief erkennen und schön gestalten“[167]); in ihrer Anwendung auf den Stil können wir die Worte des Dichters so fassen: gedankentief und formvollendet. Wenn wir alle diese Stileigenschaften im Hinblick auf die Charakterisierungskunst zusammenfassen, so kommen wir zu dem Schlusse: Thomas Mann charakterisiert als Bürger bürgerlich-sittlich zurückhaltend und empfindungswarm, als Naturalist psychologisch-objektiv, als Impressionist zart sich einfühlend und offen für übersinnliche und erotische Probleme, als Nietzsche- und Wagnerjünger musikalisch, kritisch und ironisch, und schließlich als großer Dichter tief und schön. Um Mißverständnissen vorzubeugen, fügen wir hinzu, daß diese einzelnen Stilmomente zusammen eine organische Einheit bilden; wohl tritt bald diese, bald jene Stileigenheit in den Vordergrund, aber immer klingen die anderen mit.

Nach dieser allgemeinen Darstellung des Mannschen Stils können wir an die Charakterisierungskunst selbst herantreten, wobei wir nicht den Unterschied von direkter und indirekter Charakterisierung zum Ausgangspunkt nehmen, weil oft im einzelnen Fall die Entscheidung schwer fällt, ob der Dichter mehr direkt oder mehr indirekt charakterisiert, und weil die Einteilung in direkte und indirekte Charakterisierungsmittel nicht geeignet ist, Ordnung in die Fülle und Mannigfaltigkeit des Materials hineinzutragen. Deshalb teilen wir den Stoff nach rein äußerlichen Gesichtspunkten ein, die dem Gegenstand keinen Zwang antun und dennoch eine Übersicht über das Ganze

---

[167]) R. & A., S. 13.

vermitteln. An den Anfang der Untersuchungen stellen wir jenes Charakterisierungsmittel, das in den meisten Fällen zuerst angewandt wird: den Namen. Auf den Namen pflegt Thomas Mann gewöhnlich das Charaktergemälde folgen zu lassen, das er kunstvoll mit anderen Charakterisierungsmitteln vermischt. Von den übrigen Mitteln greift er bald dieses, bald jenes auf; infolgedenn kann man sie nicht nach ihrer Reihenfolge darstellen. Nach dem Charaktergemälde, das der inneren Eigentümlichkeit nachgeht, analysieren wir zuerst die Charakterisierung der Gestalten im Ruhezustand (Physiognomie und Habitus), dann ihre Charakterisierung durch die Bewegung (Mimik und Dialog). Schließlich lenken wir unser Augenmerk noch auf andere Charakterisierungsmittel, vor allem auf das Leitmotiv. Bei jedem Mittel gruppieren wir den Stoff nach Gesichtspunkten, die sich aus seiner Natur ergeben. Um den Zusammenhang mit den im einleitenden Kapitel aufgefundenen Momenten zu wahren, ordnen wir das Material möglichst nach den verschiedenen Gestaltengruppen an. Auf die oben analysierten einzelnen Stileigenheiten kommen wir nur zu sprechen, wenn sie in den Vordergrund treten.

I. Name

Im Durchschnittsroman hat der Name die Bedeutung eines Merkzeichens, das eine Gestalt vor der Verwechslung mit einer anderen bewahrt. Im Verlaufe und nach dem Abschluß der Handlung wird er überdies zum Schlüsselwort, das dem Leser die im Zusammenhange mit einer bestimmten Gestalt erlebten Stimmungen und Gedanken erschließt. Bei den Gestalten Manns ist der Name nicht nur Merkzeichen und Schlüsselwort, sondern auch eine der Gestalt vorangestellte Charakteristik, die ihr Wesen andeutet, ehe man sie näher kennenlernt. Thomas Mann gehört zu jenen Dichtern, von denen Harry Maync in seinem Aufsatze „Nomen et omen" sagt, sie seien „Namenschöpfer im alten Sinne", weil sie mit den Namen ihrer Gestalten „etwas Wohlbedachtes und Absichtsvolles" ausdrücken[168]). Als erstes Beispiel führt Maync Goethe an, der aber nicht allen Gestalten einen „persönlichen und bedeutungsvoll gewählten Namen" gibt[169]). Hier waren pädagogische Schriftsteller wie Jeremias Gotthelf und humoristische und satirische Dichter wie Jean Paul, Tieck, Heine, Hebbel,

---

[168]) Harry Maync, Nomen et omen, S. 659.

[169]) Ebenda, S. 661.

Immermann, Fritz Reuter, Raabe und Fontane konsequenter. Wenn Mayne nach Theodor Fontane unter anderem auch die Gebrüder Goncourt als Beispiele für ausländische Dichter nennt, die die Namen für ihre Gestalten sorgfältig und geschickt auswählten, so wissen wir, bei wem Mann die Kunst der Charakterisierung durch den Namen gelernt haben mochte; doch erhielt dieses Charakterisierungsmittel bei Thomas Mann eine eigenartige Färbung durch die Vermischung von klanglichen, gedanklichen und ironischen Elementen.

Als Beispiel für die Charakterisierung durch den Klang könnte jede der dreihundert Gestalten Manns herangezogen werden. Wir beschränken uns auf diejenigen, die am deutlichsten der Charakteristik dienen. Der Name des Helden Tonio Kröger ist eine Verschmelzung von südlichem Wohlklang mit norddeutscher Herbheit und spiegelt die zwei Seelen in Tonios Brust, die des norddeutschen Vaters und der heißblütigeren Mutter wider, oder in höherem Sinne seine sentimentalische Zwiespältigkeit[170]). Dagegen klingen nur dekadente Verschrobenheit und ästhetizistische Preziosität im Namen Detlev Spinell; man glaubt dem Dichter gerne, daß der Träger dieses Namens ein „exzentrischer Mensch" ist, der dem „Hergott die Tage stiehlt" (N I, S. 317). Auf den vitalen, süddeutsch gemütvollen, etwas beschränkten zweiten Gatten der Tony Buddenbrook paßt der Name Alois Permaneder wie angemessen. Ferner eine kleine Blütenlese aus den Namen der Mannschen Frauengestalten. Die sinnlichen und naiven Frauen tragen einfache und wohllautende Namen. So heißt die kecke, lebenslustige, oberflächliche und schöne Schwester Thomas Buddenbrooks Tony, und das blonde, anmutige und bürgerlich-gewöhnliche Geschöpf, das von Tonio Kröger ohne Aussicht auf Gegenneigung geliebt wird, Inge(borg) Holm. Den merkwürdigen Namen Amra besitzt die „besorgniserregende" Frau des Rechtsanwalts Jacoby im „Luischen"; den Namen und ihre sinnliche und dumme Trägerin ironisiert der Dichter mit den folgenden Worten: „Vor — sagen wir einmal — dreißig Jahren war sie auf die Namen Anna, Margarete, Rosa, Amalia getauft worden, aber man hatte sie, indem man die Anfangsbuchstaben dieser Namen zusammenstellte, von jeher nicht anders als Amra genannt, ein Name, der mit seinem exotischen Klange zu ihrer Persönlichkeit paßte wie kein anderer" (N I, S. 115). Im Gegensatze zu den Namen der vitalen Frauen klingen die der seelisch-geistigen ausgesucht und vornehm. Die Gattin Thomas Buddenbrooks, eine „elegante, fremd-

---

[170]) Siehe oben, S. 11.

artige, fesselnde und rätselhafte Schönheit" (B I. S. 369), heißt Gerda. Den Namen Gabriele Eckhof trägt die liebliche und engelhaft zarte Gattin Klöterjahns. Die willensstarke, exotisch rätselhafte und niedliche Tochter des Milliardärs Samuel Spoelmann, der seinen Stammbaum von nach Amerika ausgewanderten Deutschen ableitet, heißt Imma. Den kirgisisch-nachlässigen, französisch-charmanten Charakter der Dame, der Hans Castorp im „Zauberberg" seine schüchterne Neigung zuwendet, gibt das Klangporträt Clawdia Chauchat besser wieder als das Ölgemälde des Hofrat Behrens. Eine Ausnahme bildet die Hauptgestalt der Novelle „Ein Glück", die trotz ihrer Zartheit Anna heißt. Vielleicht wollte Mann mit dem, unter anderem auch einfachen Anna nur den einfachen Charakter dieser Gestalt schildern, so daß man nicht auf eine Kontrastierung des Charakters mit dem Namen schließen darf. Die Charakterisierung durch Kontrast in der Namengebung fand sonst selten Manns Billigung, weil ihm diese Charakterisierungsart wahrscheinlich zu grob erschien. Selbst bei Namen wie Gotthold Buddenbrook, dessen Träger nicht so fromm und selbstlos ist wie es der Vorname verlangt, dienen nicht unbedingter Kontrastierung; denn Gotthold Buddenbrook ist wirklich gottesfürchtig, wenn auch nicht einwandfrei christlich. Doch lag bei Gotthold Buddenbrook eine Kontrastierung in der Absicht des Dichters, bei Anna schwerlich.

Stärker wirkt Manns Charakterisierung durch den Namen, wenn neben dem Klang auch der S i n n mitspricht. So findet der gaunerhafte erste Gatte Tonys im Namen Bendix Grünlich eine doppelte Charakterisierung; der Vorname nimmt seine pedantisch skurrile Seite in Angriff, allerdings nur vermittelst des Klanges, und der Geschlechtsname Grünlich beleuchtet das verdächtig Grünliche, Lichtscheue und Kriminelle. Der Name des Zahnarztes Brecht, eines weiteren Beispiels für diese Charakterisierungsart in den „Buddenbrooks", erinnert „gräßlich an jenes Geräusch, das im Kiefer entsteht, wenn mit Ziehen, Drehen und Heben die Wurzeln eines Zahnes herausgebrochen werden". Daneben ist er als ein gebrechlicher Mensch „den Qualen nicht gewachsen . . .. die zuzufügen sein Amt ihn zwang" (B II, S. 159 ff.). Wöge man den Charakter jenes Dekadenten, der sich am grausamen Leben mit der Ermordung seines Hündchens rächt, mit Geld ab, so stellte man fest, daß er nicht einmal den Wert einer Nickelmünze besitzt; deshalb gab ihm der Dichter den Namen Tobias Mindernickel. Aus einem ähnlichen Grunde taufte er eine andere dekadente Novellengestalt Lobgott Piepsam; denn hier hat man es mit einem

Duckmäuser und Alkoholiker zu tun, der im Chor der Menschen nur schüchtern mitpiepst und beim Anschlagen kräftigerer Töne den Verstand verliert. Ähnliches bezweckt der Dichter mit den Namen van der Qualen und Wehsal, deren dekadente Träger im „Kleiderschrank" und im „Zauberberg" vorkommen. Das Leben dieser Bedauernswerten stellt eine einzige Qual und Trübsal dar. Auch bei Halbdekadenten findet dieses Charakterisierungsmittel Verwendung, so bei Raoul Ueberbein, Gustav Aschenbach und Naphta. Raoul Ueberbein, ein Überzähliger, steht mit dem Leben auf dem Kriegsfuße. Mit dem anfänglich so heldenhaft tapferen Gustav Aschenbach geht es auf einmal rasch bergab, dem Grab oder der Asche zu, und der Jesuit und Kommunist Naphta im „Zauberberg" verbreitet eine ähnlich konservierende und abtötende Luft um sich wie das aus dem flüchtigen Erdöl Naphta gewonnene Naphtalin. Die Vitalen und die Helden charakterisiert der Dichter selten auf diese Weise. Nur jener heldenhafte Bucklige in der ersten Entwicklungsphase, der sich entgegen allen äußeren Anfechtungen den inneren Frieden erringt, der ihm von einem grausamen Weibe allerdings wieder entrissen wird, heißt Johann Friedemann. Die fürchterlich dumme und naive Person mit dem „störrisch unwissenden" Gesicht (Z I, S. 74) im „Zauberberg" trägt den Namen Frau Stöhr. Schließlich weisen wir noch auf die Übereinstimmung hin, die zwischen dem großartigen und gewissermaßen gepfefferten Charakter und dem Namen des Mynheer Pieter Peeperkorn besteht. Auch außerhalb dieser Gestaltengruppen stoßen wir auf dieses Charakterisierungsmittel, so bei dem wunderlichen, behaglichen und lustigen Junggesellen und Pastor Wunderlich, der in der Tafelrunde der ältesten Generation der Buddenbrooks nie fehlt.

Während die Charakterisierung durch den Klang in der Hauptsache nur musikalisch wirkt, verbinden sich bei der Charakterisierung durch Klang und Sinn drei verschiedene Stileigenheiten: Musikalität, Gedanklichkeit und Ironie. Man kann zwar die Wirkung der Ironie schon beim rein Klanglichen nachweisen, so bei den Namen Christian Buddenbrook, Detlev Spinell oder Amra. Bei diesen Namen schwingt die Ironie jedoch nur mit; erst in der Charakterisierung durch Klang und Sinn tritt sie deutlich hervor. Da Thomas Mann die Dekadenten und Halbdekadenten am meisten ironisiert, charakterisiert er Dekadente und Halbdekadente hauptsächlich durch Klang und Sinn, die Helden und Vitalen meist nur durch Klang.

Der Name schildert bei den Mannschen Gestalten auch den Stand, den Beruf, die Nationalität und das Zeitalter. Die erste Generation

der Buddenbrooks gehört innerlich dem Zeitalter des französisierenden Rokoko an; aus diesem Grunde läßt sich Johann Buddenbrook mit Monsieur und seine Gattin Antoinette, geborene Duchamps, mit Madame ansprechen. Hinsichtlich ihrer Nationalität geben die Gestalten Manns eine bunte Gesellschaft ab, doch bleibt der Dichter vorwiegend bei der weißen Rasse; der bordeauxrote Plüschmohr des Milliardärs Spoelmann in der „Königlichen Hoheit" und der Chinese Doktor Ting-Fu im „Zauberberg" bleiben vereinzelte Erscheinungen. Innerhalb der weißen Rasse findet man nahezu alle Nationen vertreten. In den „Buddenbrooks" taucht eine Französin auf, eine Mlle. Popinet, im „Zauberberg" der Italiener Lodovico Settembrini. Die Novelle „Wie Jappe und Do Escobar sich prügelten" macht uns mit dem Spanier Do Escobar und dem Deutschengländer Johnny Bishop bekannt, die „Königliche Hoheit" mit den Amerikanern Doktor Watercloose, Phlebs und Slippers, abgesehen von den Deutschamerikanern Vater und Tochter Spoelmann. Im „Zauberberg" begegnet man dem Kolonial-Holländer Mynheer Peeperkorn und der Engländerin Miß Robinson. Das Wunderkind ist ein Grieche namens Saccellaphyllaccas. Wieder im „Zauberberg" treibt der Rumäne Hauptmann Miklosich sein Unwesen. Auffallend häufig stoßt man auf Slawen, besonders auf Russen. Im „Zauberberg" wimmelt es von ihnen, man denke an Clawdia Chauchat, Marusja, Karlowitsch Ferge, Lehrer Popów, Iwan Iwanowitsch und andere mehr; im „Tonio Kröger" begegnen wir der russischen Malerin Lisaweta Iwanowna. Polen sind Tadzio im „Tod in Venedig" und der Schneider Lubaçek im „Zauberberg". Von Dr. Edhin Krokowski wissen wir nur um die östliche Herkunft. Juden sind die Mutter der Baronesse Ada von Stein im „Willen zum Glück", Blüthenzweig im „Gladius Dei", Dr. Sammet in der „Königlichen Hoheit" und Naphta, Frau Salomon und Herr Sonnenschein im „Zauberberg", während von dem Freiherrn Oskar von Stein „nicht mit Bestimmtheit" gesagt werden kann, „ob seiner Erhebung zum Freiherrn einst ein paar Silben seines Namens zum Opfer gefallen waren". Dagegen läßt die Physiognomie der Baronesse Ada von Stein „nicht den geringsten Zweifel über ihre wenigstens zum Teil semitische Abstammung" (Der kleine Herr Friedemann, S. 48) aufkommen. Am häufigsten erklingen deutsche und zwar norddeutsche Namen, man erinnere sich an die Buddenbrook, Hagenström, Kistenmaker, Kröger, Grätjens, Döhlmann, Overdieck und Möllendorpf in den „Buddenbrooks", an die Kröger, Hansen und Holm im „Tonio Kröger", an die Klöterjahn und

Eckhof im „Tristan“ und an die Castorp, Ziemssen und Tienappel im „Zauberberg“. Dem mitteldeutschen Schauplatz der „Königlichen Hoheit“ entsprechen die Namen Knobelsdorff, v. Bühl zu Bühl, v. Lichterloh, Eschrich usw. In die „Buddenbrooks“ verirrt sich der Münchner Alois Permaneder. Durchaus am Platze dagegen ist im „Gladius Dei“, das in München spielt, ein Name wie Krauthuber. Alle diese Beispiele bezeugen in ihrer Gesamtheit vor allem die Vorliebe des Dichters für die Norddeutschen, daneben auch seine internationale Einstellung. Zuweilen bezeichnet der Name den Beruf einer Gestalt. Tiburtius in den „Buddenbrooks“ und Wislizenus in der „Königlichen Hoheit“ sind Pastorennamen. Der Name des Speicherarbeiters Grobleben in den „Buddenbrooks“ weist auf den harten und groben Beruf seines Trägers hin. Der Klavierspieler und angehende Komponist im „Luischen“ heißt Läutner. Bei der Ironisierung überträgt der Dichter zuweilen die Lebensstimmung auf den Namen, so bei Grünlich, Mindernickel, Piepsam, Wehsal usf. Den selbstbewußten Radfahrer im „Weg zum Friedhof“ nennt er einfach „das Leben“. Damit streifen wir eine Art der Charakterisierung durch den Namen, von der die meisten Erzähler Gebrauch machen; besonders bei Nebengestalten, die für die Handlung belanglos sind, verzichtet der Dichter auf die Nennung des Namens[171]). In solchen Fällen charakterisiert er durch die Betätigung (Arbeitsleute, Lehrling in den „Buddenbrooks“, Verkäufer und Ladenmädchen im „Gladius Dei“, Impresario, Hofdame, Geschäftsmann, Klavierlehrerin, Offizier und Kritiker im „Wunderkind“, Matrose, Gondolier, Manager und Rhapsode im „Tod in Venedig“, Concierge und Bademeister im „Zauberberg“ usf.), durch die Nationalität (Amerikaner im „Tonio Kröger“. Schweizer in der Skizze „Beim Propheten“, Madame aus der Schweiz in der „Königlichen Hoheit“, Mexikanerin, Mexikaner und Leute vom guten und vom schlechten Russentisch im „Zauberberg“ usf.), durch die Erscheinung (Herren mit den entfleischten Gesichtern und mit den unbeherrschten Beinen im „Tristan“, Herr mit Ziegenbart im „Gladius Dei“, Herr mit Hund im „Eisenbahnunglück“ usf.), durch den Stand (Prinzessin im „Wunderkind“) oder durch andere Merkmale wie Alter (alter Herr und junges Mädchen im „Wunderkind“).

---

[171]) Im Bestreben, an seinen Gestalten das Typische hervorzuheben, dehnte der spätere Goethe diese Art der Namengebung auch auf Hauptgestalten aus. Vgl. Mayne, Nomen et omen, S. 660.

Verwandtschaft (Mutter und Schwestern im „Tod in Venedig"), Lebensstimmung (das Leben im „Weg zum Friedhof") und Bezeichnung der Gattung (das Wesen im „Kleiderschrank").

II. Charaktergemälde.

An zweiter Stelle charakterisiert Mann seine Gestalten gewöhnlich durch das Charaktergemälde. Als von der Handlung losgelöste bloße Beschreibung wurde das Charaktergemälde schon im 18. Jahrhundert von Blankenburg als unkünstlerisch verworfen[172]), trotzdem kommt es noch im Roman des 19. Jahrhunderts vor, so bei Otto Ludwig und Theodor Fontane[173]). In Verbindung mit der Handlung fand es bei allen bedeutenden Erzählern des 19. und 20. Jahrhunderts ohne Bedenken Verwendung, und solange sich die Dichter an ihren Gestalten psychologisch interessieren, werden sie auch in Zukunft immer wieder auf dieses Charakterisierungsmittel zurückgreifen; denn nur mit seiner Hilfe weiht der Erzähler den Zuhörer oder Leser ganz in die Geheimnisse der menschlichen Psyche ein. Man streiche alle direkten Interpretationen von Gestalten in Goethes „Wahlverwandtschaften" oder in Manns „Zauberberg", und der Gewinn an Handlung, Spannung und Objektivität wiegt dem Leser niemals den Verlust an psychologischer und geistiger Tiefe auf.

Dem alten, von Blankenburg als unkünstlerisch verworfenen Charaktergemälde nähert sich Thomas Mann am meisten in der Schilderung von Nebengestalten. Da der Dichter zuweilen auch Nebengestalten tief schildern wollte, die nur vorübergehend in die Handlung eingreifen, so blieb ihm nur ein solches Charaktergemälde übrig, wobei er jedoch die Klippen der einstigen Handhabung sorgfältig zu umgehen versucht. Er beginnt seine Schilderung erst nach der Einführung der Gestalten durch die Handlung, hierauf macht er nicht pedantisch, langatmig und zusammenhanglos alle nur erdenklichen Eigenschaften namhaft, sondern beschränkt sich auf die Schilderung der wesentlichsten Züge. Ferner flicht er am gegebenen Orte Bemerkungen über Physiognomie, Mimik, Kleidung oder Sprechweise ein, die er im Hinblick auf den Charakter auswählt und mit dem Charaktergemälde derart kunstvoll in ein organisches Ganzes verschmelzt, daß der Leser

---

[172]) Riemann, Goethes Romantechnik, S. 181.

[173]) Über Otto Ludwig s. Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk, S. 353; über Theodor Fontane s. Kricker, S. 103 ff.

einen guten Gesamteindruck von der charakterisierten Gestalt erhält. Bei ganz episodischen Gestalten, deren Charakter er mit einer knappen Schilderung von Physiognomie, Mimik usw. abtun kann, verzichtet er auf das Charaktergemälde. Greifen solche Hintergrundgestalten für einen Augenblick derart in die Handlung ein, daß ihre Handlungsweise aus dem Charakter erklärt werden muß, so erfolgt ein kurzes Charaktergemälde. Hans Herrmann Kilian hält seinem Mitschüler Hanno Buddenbrook das offene Buch hin, als dieser lateinische Verse, die er nicht auswendig gelernt hat, deklamieren soll, eine Handlungsweise, die der Dichter mit diesen Worten erklärt: „Er [Kilian] wollte Offizier werden und war so beseelt von Kameradschaftlichkeit, daß er selbst Johann Buddenbrook, den er doch nicht leiden mochte, nicht im Stiche ließ“ (B II, S. 440). Hin und wieder wird einer Nebengestalt eine direkte Charakterisierung zuteil, wenn sie nicht entscheidend in die Handlung eingreift. In solchen Fällen interessiert den Dichter das Problematische der Gestalt, oder er ergreift die Gelegenheit zur Ironisierung menschlicher Schwächen. In diesem Sinne sagt er von der „letzten Himmelsbürgerin“ in den „Buddenbrooks“, sie sei „reich an Gottgefälligkeit und Häkelmustern“ (B I, S. 353). Zuweilen geht der Dichter dem Wesen einer Gestalt auf den Grund, nicht weil sie für die Handlung von Bedeutung ist, sondern weil sie ihn interessiert. Dann schildert er sie eingehend, rückt sie in den Vordergrund und läßt sie einige Male sich an der Handlung beteiligen. Als Beispiel sei der Makler Gosch in den „Buddenbrooks“ angeführt. Sein Charaktergemälde mag einen Begriff von der Kunst Manns geben. In der Folge beachte man das geschickte Einfügen des Charaktergemäldes in die Handlung, ferner die Vermischung mit anderen Charakterisierungsmitteln, und schließlich das mit jedem beigebrachten Charakterzug immer tiefere Eindringen in das Wesen dieser interessanten Gestalt, so daß sich der Leser schließlich völlig in den Geheimnissen seiner Seele auskennt. Wir greifen den Faden der Handlung beim Erscheinen des Maklers auf (B I, S. 228 f.). Konsul Johann Buddenbrook begegnet auf dem Wege zum Sitzungssaal der Bürgerschaft dem Makler, dessen Name dem Leser als erstes Charakteristikum mitgeteilt wird. Er klingt fremdartig und düster genug, um Spannung zu erwecken. Das an zweiter Stelle mitgeteilte Merkmal „malerisch in seinen Mantel gehüllt“ (Mimik und Kleidung) erhöht die Spannung. Darauf eine kurze Beschreibung von Physiognomie, Mimik, Kleidung, Stimme und Dialog:

Während er mit der einen seiner langen und mageren Hände (Physiognomie) den Jesuitenhut (Kleidung) lüftete und mit der anderen eine glatte Gebärde der Demut vollführte (Mimik), sprach er mit gepreßter und verbissener Stimme (Stimme): „Herr Konsul ... ich grüße Sie!“ (Dialog).

Diese Schilderung verbindet den Makler mit der Handlung, weckt das psychologische Interesse des Lesers und bereitet das folgende Charaktergemälde vor. (Die anderen Charakterisierungsmittel wurden in eckige, ihre Bezeichnungen in runde Klammern gesetzt.)

Dieser Makler Sigismund Gosch, ein Junggeselle von etwa vierzig Jahren, war trotz seines Gebarens der ehrlichste und gutmütigste Mensch von der Welt; nur war er ein Schöngeist, ein origineller Kopf. [Sein glattrasiertes Gesicht zeichnete sich aus durch eine gebogene Nase, ein spitz hervorspringendes Kinn, scharfe Züge und einen breiten (Physiognomie), abwärts gezogenen (Mimik) Mund, dessen schmale Lippen (Physiognomie) er in verschlossener und bösartiger Weise zusammenpreßte. Es war sein Bestreben — und es gelang ihm nicht übel — ein wildes, schönes und teuflisches Intrigantenhaupt zur Schau zu stellen, eine böse, hämische, interessante und furchtgebietende Charakterfigur zwischen Mephistopheles und Napoleon ... (Mimik). Sein ergrautes Haar (Physiognomie) war tief und düster in die Stirn gestrichen (Habitus). Er bedauerte aufrichtig, nicht bucklig zu sein (Dialog).] Er war eine fremdartige und liebenswürdige Erscheinung unter den Bewohnern der alten Handelsstadt. Er gehörte zu ihnen, weil er in aller Bürgerlichkeit ein kleines, solides und in seiner Bescheidenheit geachtetes Vermittlungsgeschäft betrieb; in seinem engen, dunklen Kontor aber stand ein großer Bücherschrank, der mit Dichtwerken in allen Sprachen gefüllt war, und es ging das Gerücht, daß er seit seinem zwanzigsten Jahre an einer Übersetzung von Lope de Vegas sämtlichen Dramen arbeite ... [(Darauf eine kurze Anekdote:) Einmal jedoch hatte er bei einer Liebhaberaufführung von Schillers Don Carlos den Domingo gespielt. Dies war der Höhepunkt seines Lebens. (Hierauf Redeweise, vermischt mit Mimik:) Niemals war ein unedles Wort über seine Lippen gekommen, und selbst in geschäftlichen Gesprächen brachte er die üblichen Redewendungen nur zwischen den Zähnen und mit einem Mienenspiele hervor, als wollte er sagen: „Schurke, ha! Im Grab verfluch ich deine Ahnen!“] Er war, in mancher Beziehung, der Erbe und Nachfolger des seligen Jean Jacques Hoffstede; nur daß sein Wesen düsterer und pathetischer war und daß ihm nichts von der scherzhaften Heiterkeit eignete, die der Freund des älteren Johann Buddenbrook aus dem vorigen Jahrhundert herübergerettet hatte. — [(Jetzt folgt eine zweite Anekdote:) Eines Tages verlor er an der Börse mit einem Schlage sechs und einen halben Kuranttaler an zwei oder drei Papieren, die er spekulativerweise gekauft hatte. Da riß sein dramatisches Empfinden ihn mit sich fort, und er gab eine Vorstellung. Er ließ sich auf einer Bank nieder in einer Haltung, als habe er die Schlacht bei Waterloo verloren, preßte eine geballte Faust gegen die Stirn und wiederholte mehrere Male mit einem gotteslästerlichen Augenaufschlag: „Ha, verflucht!“] (Im Anschluß daran wieder Charaktergemälde:) Da die kleinen, ruhigen, sicheren Gewinste, die er

beim Verkaufe dieses oder jenes Grundstückes einstrich, ihn im Grunde langweilten, so war dieser Verlust, dieser tragische Schlag, mit dem der Himmel ihn, den Intriganten, getroffen, ein Genuß, ein Glück für ihn, an dem er wochenlang zehrte. [(Zum Schlusse ein Dialog-Bruchstück:) Auf die Anrede: „Ich höre, Sie haben Unglück gehabt, Herr Gosch? Das tut mir leid ...“ pflegte er zu antworten: „Oh, mein werter Freund! Uomo non educato dal dolore riman sempre bambino!“ Begreiflicherweise verstand das niemand. War es von Lope de Vega?] Fest stand, daß dieser Siegismund Gosch ein gelehrter und merkwürdiger Mensch war.

Der Makler Gosch taucht in den „Buddenbrooks“ mehrmals auf, doch beeinflußt er die Handlung nicht wesentlich; infolgedessen verdankt er seine ausführliche Charakterschilderung dem Interesse des Dichters. Ebenso wichtige, wenn nicht wichtigere Gestalten als er müssen sich mit viel weniger begnügen. So wird der Pastor Tiburtius, der Gatte von Klara Buddenbrook, hinsichtlich seiner Physiognomie und Mimik zwar scharf charakterisiert, doch über seinen Charakter verrät der Dichter nur, er sei „ein besserer Mensch als die Herren Jonathan und Tränen-Trieschke“ (B I, S. 359). Auf den ersten Blick scheint das eine Vernachlässigung zu sein, aber es gibt Menschen, deren Charakter mühelos aus Physiognomie und Mimik abgelesen werden kann. Besonders ist das bei jenen Menschen der Fall, die vorbildlich und repräsentativ wirken, im Dienste für die Allgemeinheit aufgehen und infolgedessen für individualistische, persönliche Regungen wenig erübrigen. In diesem Sinne wird der Pastor Tiburtius vom Dichter nicht vernachlässigt, sondern richtig eingeschätzt, wenn er nur durch Physiognomie und Mimik charakterisiert wird. Die problematische Natur des Maklers Gosch dagegen konnte der Dichter nur mit einer eingehenden Charakterschilderung veranschaulichen.

Diese Form des Charaktergemäldes, die man ein geschlossenes Charaktergemälde nennen kann, lockert Thomas Mann später auf und verwebt sie entsprechend der subtileren Technik des reiferen Dichters enger mit der Handlung; aber sie bleibt noch im „Zauberberg“ zu deutlich wahrnehmbar, als daß man von einem in der Handlung völlig aufgelösten Charaktergemälde sprechen dürfte.

Im Gegensatze zu den Nebengestalten, die der Dichter mangels einer indirekten Schilderung durch die Handlung direkt beschreiben mußte, verdanken die Hauptgestalten, die schon durch die Handlung eine ausgedehnte Charakterisierung erhalten, das Charaktergemälde ausschließlich dem psychologischen Interesse des Dichters. Auch beim

Charaktergemälde der Hauptgestalten umgeht Mann alle unkünstlerischen Klippen, unter anderem schildert er die Hauptgestalten zunächst nur so, daß man ihre Handlungsweise für eine bestimmte Zeitspanne begreift; nie nimmt er im Charaktergemälde vorweg, was erst die Handlung zeigen soll. Erst beim Eintritt in eine neue Entwicklungsphase oder bei der Offenbarung bisher verborgen gebliebener Wesensseiten erhalten sie eine neue Schilderung. Dieses Charaktergemälde der Hauptgestalten findet eine Verteilung auf verschiedene Stellen; infolgedessen kann man es ein verteiltes Charaktergemälde nennen. Dabei muß man auseinander halten, ob die Hauptgestalt als fertige Persönlichkeit auftritt, oder ob sie sich im Verlaufe der Handlung noch entwickelt. In diesem Falle charakterisiert der Dichter jede Entwicklungsphase von neuem, in jenem Falle beschränkt er sich auf die Schilderung von ein und derselben Entwicklungsstufe; in diesem Falle ist das Charaktergemälde gehaltvoller und umfangreicher als in jenem. Das verteilte Charaktergemälde fertiger Gestalten nähert sich in Gehalt und Umfang nur dann demjenigen der sich entwickelnden Gestalten, wenn der Dichter die Vergangenheit nachträglich zur Kenntnis bringt. Fertige Hauptgestalten und wichtige Nebengestalten, deren Vergangenheit nicht mitgeteilt wird, sind Grünlich und Permaneder in den „Buddenbrooks". Knobelsdorff in der „Königlichen Hoheit" und Mynheer Peeperkorn im „Zauberberg". Von den Hauptgestalten der Novellen sei vorläufig abgesehen. Als fertige Hauptgestalten, deren Vergangenheit nachträglich bekannt wird, begegnen uns die älteste Generation der Buddenbrooks, Ueberbein, Samuel und Imma Spoelmann in der „Königlichen Hoheit" und Settembrini, Naphta und Hofrat Behrens im „Zauberberg". Hauptgestalten, die sich entwickeln, sind die übrigen Generationen der Buddenbrooks, in der „Königlichen Hoheit" die Eltern Klaus Heinrichs, Klaus Heinrich selbst und seine Geschwister Albrecht und Dietlinde und im „Zauberberg" Hans Castorp, Joachim Ziemssen und Clawdia Chauchat. Die Entwicklung der Clawdia Chauchat wird nur angedeutet. Bei ihrem zweiten Auftauchen in Gesellschaft Peeperkorns wirft sie die Tür nicht mehr ins Schloß. Vielleicht paßt sie sich in diesen und anderen Zügen nur äußerlich an Peeperkorn an. Da sie nach dem Tode ihres Gebieters für immer verschwindet, bleibt der Leser über diese ihre Wesensseiten im Dunkeln.

Als Beispiel für das verteilte Charaktergemälde einer fertigen Persönlichkeit, deren Vergangenheit im Dunkel bleibt, ziehen wir den

vitalen Mynheer Peeperkorn heran. (Die römischen Zahlen unter dem Romantitel geben den Band, die arabischen die Seiten an, aus denen zitiert wird.)

Zauberberg

II 347 Nein, Mynheer Peeperkorn war keineswegs der Mann, logische Verwirrung in die Welt zu tragen. Er war ein völlig anderer Mann, wie wir sehen werden.

II 348 „Robust und spärlich, das ist der Eindruck, den man von ihm gewinnt, den ich wenigstens heute beim Frühstück von ihm gewonnen habe" [sagt Hans Castorp über Peeperkorn zu Hofrat Behrens].

II 354 Ein eigentümlicher, persönlich gewichtiger, wenn auch undeutlicher Mann.

II 355 Mynheer Peeperkorn sei eine „verwischte Persönlichkeit", sagte er [Hans Castorp], — eine Persönlichkeit, aber verwischt.

II 367 Zum erstenmal stand er [Hans Castorp] unter der unmittelbaren Einwirkung von Peeperkorns wuchtiger Persönlichkeit („Persönlichkeit" — man hatte das Wort beständig im Sinne angesichts seiner; man wußte auf einmal, was das war, eine Persönlichkeit, wenn man ihn sah, ja mehr noch, man war überzeugt, daß eine Persönlichkeit überhaupt nicht anders aussehen könne als er).

II 410 „Denn er ist erstens eine Persönlichkeit [urteilt Hans Castorp vor Settembrini über Peeperkorn], was schon allein etwas für Frauen ist, und zweitens ist er kein Zivilist, wie ich, sondern eine Art von Militär, wie mein armer Vetter, daß heißt: er hat einen point d'honneur, eine Ehrenpuschel, und das ist das Gefühl, das Leben ..."

II 469 Die Wucht seiner Persönlichkeit hätte den Ausschlag gegeben, selbst wenn er nicht, wie immer, Veranstalter und Meister des Unternehmens gewesen wäre. Dieses Format ist tyrannisch und autokratisch von je und wird es bleiben.

II 477 „Er war von solchem Format [spricht Hans Castorp vor Peeperkorns Leiche zu Clawdia Chauchat], daß er das Versagen des Gefühles vor dem Leben als kosmische Katastrophe und als Gottesschande empfand. Denn er betrachtete sich als Gottes Hochzeitsorgan, müssen Sie wissen. Das war eine königliche Narretei ..."

Ein Beispiel für eine fertige Persönlichkeit mit nacherzählter Vergangenheit erübrigt sich, weil es sich von dem obigen nur durch die beigefügte Erzählung unterscheiden würde. Dagegen fordert das verteilte Charaktergemälde einer sich entwickelnden Gestalt eine eingehende Darstellung. Um den Unterschied des verteilten Charaktergemäldes eines Helden von dem eines Dekadenten aufzuweisen, ziehen wir neben dem Helden Thomas Buddenbrook den Dekadenten Christian heran. Dabei werden nur die Stellen zitiert, die in ihrer Gesamtheit

ein erschöpfendes Bild von Wesen und Werdegang abgeben. Zunächst das Charaktergemälde Thomas Buddenbrooks.

Buddenbrooks

I 19 „Thomas, das ist ein solider und ernster Kopf [sagt Jean Jacques Hoffstede zur Konsulin]; er muß Kaufmann werden, darüber besteht kein Zweifel. Christian dagegen scheint mir ein wenig Tausendsassa zu sein."

I 81 f. Jean Jacques Hoffstede hatte, was die beiden Söhne des Konsuls Buddenbrook anging, sicherlich ein treffendes Urteil gefällt. Thomas, der seit seiner Geburt bereits zum Kaufmann und künftigen Inhaber der Firma bestimmt war und die realwissenschaftliche Abteilung der alten Schule mit den gotischen Gewölben besuchte, war ein kluger, regsamer und verständiger Mensch, der sich übrigens aufs köstlichste amüsierte, wenn Christian ... mit ungeheurem Geschick die Lehrer nachahmte.

I 297 Thomas Buddenbrook, noch ein wenig blaß, war eine auffallend elegante Erscheinung. Es schien, daß diese letzten Jahre seine Erziehung durchaus vollendet hatten.

I 339 Thomas Buddenbrook, ganz voll von dem Wunsche, der Firma den Glanz zu wahren und zu mehren, der ihrem alten Namen entsprach, liebte es überhaupt, im täglichen Kampf um den Erfolg seine Person einzusetzen, denn er wußte wohl, daß er seinem sicheren und eleganten Auftreten, seiner gewinnenden Liebenswürdigkeit, seinem gewandten Takt im Gespräche manch gutes Geschäft verdankte.

II 39 f. Das, was man Thomas Buddenbrooks „Eitelkeit" nannte, ... war in Wirklichkeit etwas gründlich anderes. Es war ursprünglich um nichts mehr, als das Bestreben eines Menschen der Aktion, sich vom Kopf bis zur Zehe stets jener Korrektheit und Intaktheit bewußt zu sein, die Haltung gibt. Die Anforderungen aber wuchsen, die er selbst und die Leute an seine Begabung und seine Kräfte stellten ... Wenn das Merkwürdige zu beobachten war, daß gleichzeitig jene „Eitelkeit"... in auffälliger Weise zunahm, so bedeutete das, obgleich Thomas Buddenbrook kaum 37 Jahre zählte, ganz einfach ein Nachlassen seiner Spannkraft, eine raschere Abnützbarkeit.

II 41 Jedermann anerkannte mit Neid oder freudiger Teilnahme seine Tüchtigkeit und Geschicklichkeit, während er selbst vergeblich danach rang, mit Behagen in Reihe und Ordnung zu schaffen, weil er hinter seiner planenden Phantasie sich beständig zum Verzweifeln im Rückstande fühlte.

II 291 f. Thomas Buddenbrooks Dasein war kein anderes mehr als das eines Schauspielers, eines solchen aber, dessen ganzes Leben bis auf die geringste und alltäglichste Kleinigkeit zu einer einzigen Produktion geworden ist.

II 339 Alle seine Kräfte nahmen ab; was sich in ihm verstärkte, war allein die Überzeugung, daß dies alles nicht lange währen könne, und daß sein Hintritt nahe bevorstehe. Es kamen ihm seltsame und ahnungsvolle Vorstellungen. Einige Male befiel ihn bei Tische die Empfindung, daß er schon nicht

mehr eigentlich mit den Seinen zusammensitze, sondern, in eine gewisse, verschwommene Ferne entrückt, zu ihnen hinüberblicke.

II 347 „Habe ich je das Leben gehaßt, dies reine, grausame und starke Leben? Torheit und Mißverständnis! Nur mich habe ich gehaßt, dafür, daß ich es nicht ertragen konnte."

II 350 Er gelangte niemals wieder dazu, einen Blick in das seltsame Buch [Schopenhauers Welt als Wille und Vorstellung] zu werfen, das so viele Schätze barg ... Die nervöse Pedanterie, die sich mit den Jahren seiner bemächtigte, verzehrte seine Tage ... So aber geschah es, daß Thomas Buddenbrook, der die Hände verlangend nach hohen und letzten Wahrheiten ausgestreckt hatte, matt zurücksank zu den Begriffen und Bildern, in deren gläubigem Gebrauch man seine Kindheit geübt hatte.

Ernst, Schwermut und düsterer Fatalismus sprechen aus diesen Sätzen. Christian dagegen wird scharf ironisiert. Die zwei ersten Stellen seines Charaktergemäldes wurden schon im Charaktergemälde des Thomas zitiert (siehe die Stellen I 19 und I 81 f.); diese zwei Stellen sind daneben noch ein Beispiel für wirkungsvolle Kontrastierung. Aus den übrigen Stellen der verteilten Charakterschilderung Christians wählen wir die folgenden aus:

Buddenbrooks

I 85 Christian ... erschien launenhaft, neigte einerseits zu einer albernen Komik und konnte andererseits die gesamte Familie auf die sonderbarste Weise erschrecken ...

I 328 Es schien, als ob er nicht nur die undelikaten Äußerungen tiefer und feierlicher Gefühle, sondern auch die Gefühle selbst fürchtete und mied.

I 334 f. „Ihm fehlt etwas [sagt Thomas über ihn], was man das Gleichgewicht, das persönliche Gleichgewicht nennen kann. Einerseits ist er nicht imstande, taktlosen Naivetäten anderer Leute gegenüber die Fassung zu bewahren ... Er ist dem nicht gewachsen, er versteht nicht, es zu vertuschen, er verliert ganz und gar die Contenance ... aber andererseits kann er auch in d e r Weise die Contenance verlieren, daß er selbst in das unangenehmste Ausplaudern gerät und sein Intimstes nach außen kehrt. Das mutet manchmal geradezu unheimlich an. Ist es nicht, wie wenn einer im Fieber spricht? Dem Phantasierenden fehlt in ganz derselben Weise die Haltung und die Rücksicht ... Ach, die Sache ist ganz einfach die, daß Christian sich zu viel mit sich selbst beschäftigt, mit den Vorgängen in seinem eigenen Inneren. Manchmal ergreift ihn eine wahre Manie, die kleinsten und und tiefsten dieser Vorgänge ans Licht zu ziehen und auszusprechen ... Vorgänge, um die ein verständiger Mensch sich gar nicht bekümmert, von denen er gar nichts wissen will, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil er sich genieren würde, sie mitzuteilen. Es liegt so viel Schamlosigkeit in solcher Mitteilerei."

I 396 Christian hatte sich infolge seines Charakters ... zu einem Suitier von viel zu naiver und unbekümmerter Art entwikkelt, und war in Herzenssachen so wenig wie im übrigen geneigt, seinen Empfindungen Zwang anzutun, Diskretion zu üben, die Würde zu wahren.

II 246 f. „Arbeite! Wenn ich aber nicht kann? [verteidigt er sich vor dem über seine Untüchtigkeit und Haltlosigkeit aufgebrachten Thomas] ... Ich kann nicht lange Zeit dasselbe tun, ich werde elend davon! ... Ach ... Wie satt ich das alles habe, dies Taktgefühl und Feingefühl und Gleichgewicht, diese Haltung und Würde ... wie sterbenssatt!..."

II 355 Diese und ähnliche Dinge konstatierte er mit einer gewissen schauerlichen Genugtuung. Was er aber nicht beobachtete und nicht feststellte, was ihm unbewußt blieb und sich darum beständig verschlimmerte, war der sonderbare Mangel an Taktgefühl, der ihm mit den Jahren immer mehr zu eigen geworden war. Es war schlimm, daß er im Familienkreise Anekdoten erzählte, so geartet, daß er sie höchstens im Klub hätte vorbringen dürfen. Aber es gab auch direkte Anzeichen dafür, daß sein Sinn für körperliche Schamhaftigkeit im Erlahmen begriffen war.

Diese drei Beispiele zeigen, daß der Dichter seine Gestalten zuweilen nicht nur direkt, d. h. durch seine eigenen Äußerungen schildert, sondern auch indirekt, entweder durch eine andere Gestalt oder durch die Aussprüche der betreffenden Gestalt selbst. Zweifellos haben die direkten Angaben die größere Gültigkeit. Über die Gültigkeit der indirekten Schilderung kann man hin und wieder geteilter Meinung sein. Aus diesem Grunde wählten wir oben nur Stellen aus, die sich mit der Ansicht des Dichters decken, oder deren Richtigkeit nachträglich durch die Handlung bestätigt wird. Wenn sich der Dichter auf die Schilderung von Physiognomie und Mimik beschränkt und die Charakterisierung anderen Gestalten überläßt, fällt es dem Leser beim Vernehmen verschiedener Urteile schwer, sich ein richtiges Bild über eine Gestalt zu machen. Dies ist beim ersten Auftreten des Bendix Grünlich der Fall. Er benimmt sich allerdings so skurril und verdächtig einschmeichelnd, daß man über den inneren Wert dieses Herrn nicht im Zweifel sein sollte. Tony Buddenbrook nennt ihn denn auch „albern" und entwirft ein für Grünlich wenig schmeichelhaftes Charaktergemälde (B I, S. 124 f.); aber die Eltern Tonys lassen sich von seinen galanten Umgangsformen einnehmen. Sie verweisen Tony und lassen sich in der Meinung, Grünlich sei ein „christlicher, tüchtiger, tätiger und fein gebildeter Mann" (B I, S. 125), nicht beirren. Sie befürworten die Heirat Tonys mit ihm so lange, bis Tony nachgibt; der Leser kann also nicht wissen, wer recht hat. Erst die

Handlung gibt Tony recht. Bei Grünlich verzichtet Thomas Mann vielleicht aus demselben Grunde auf ein direktes Charaktergemälde wie beim Pastor Tiburtius; dieser Jammerlappen schien ihm durch Physiognomie und Mimik ausreichend charakterisiert. Vielleicht wollte er ferner durch das Zurückhalten seiner eigenen Meinung die Spannung erhöhen, was ihm auch gelang; die Grünlich-Episode gehört zu den lebhaftesten Partien der „Buddenbrooks". Eigentlich verträgt sich die durch die Spannung bewirkte Lebhaftigkeit nicht gut mit der epischen Situation; die Spannung lenkt den Leser vom ungestörten Betrachten und ruhigen Verweilen im Augenblicke ab und verlegt den Schwerpunkt vom epischen Erzählen auf das dramatische Schildern; Thomas Mann wechselt deshalb nur selten die Situation und meist nur in Fällen, da die innerlich weniger gewichtige Handlung einer äußeren Belebung bedarf.

Werfen wir noch einen Blick auf die Verwendung des Charaktergemäldes in den Novellen. Die Nebengestalten der Novellen werden wie die Nebengestalten der Romane charakterisiert, nur weniger ausführlich. Die Hauptgestalten der Novellen erhalten ein verteiltes Charaktergemälde, wenn sie sich entwickeln (so Johann Friedemann), oder wenn sich wenigstens ein bedeutender Teil ihres Lebens vor den Augen des Lesers abrollt (so beim Bajazzo, bei Tonio Kröger, Paolo Hofmann, Gustav Aschenbach und Felix Krull). Bei den Hauptgestalten jener Novellen, in denen der Dichter nur ein bedeutendes Ereignis, eine Anekdote oder eine „sich ereignete unerhörte Begebenheit" im Sinne Goethes[174]) aus dem Leben eines Menschen herausgreift und in den Rahmen einer Novelle spannt, greift er naturgemäß zum gegeschlossenen Charaktergemälde. Diese Novellen lassen sich leicht von den übrigen unterscheiden; denn die „unerhörte Begebenheit" klingt im Titel an (so bei den Novellen: „Enttäuschung", „Luischen", „Der Weg zum Friedhof", „Die Hungernden", „Der Kleiderschrank", „Gladius Dei", „Ein Glück", „Beim Propheten", „Schwere Stunde", „Wie Jappe und Do Escobar sich prügelten", „Das Wunderkind", „Das Eisenbahnunglück", „Unordnung und frühes Leid"). Eine Ausnahme machen die Novellen „Tobias Mindernickel" und „Tristan". Bei dieser hebt Mann ein einzelnes, allerdings wichtiges Ereignis aus der Fülle von Ereignissen hervor, bei jener wählt er den Namen

---

[174]) Eckermanns Gespräche mit Goethe. Zwei Bände. Der Tempel-Verlag in Leipzig. Bd. I, S. 232.

zum Titel. Die Novellen „Enttäuschung", „Bajazzo", „Schwere Stunde", „Das Eisenbahnunglück" und das Romanfragment „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull" bilden durch ihre Bekenntnisform eine Gruppe für sich. Mit Ausnahme der „Enttäuschung", in der ein Unbekannter sein Leben dem Dichter erzählt, und der „Schweren Stunde", die zum größten Teil in der erlebten Rede geschrieben ist, sind diese Novellen Ichnovellen, „Felix Krull" das Fragment eines Ichromans. In ihnen beurteilt sich der Bekennende selbst; aber seine Selbstbekenntnisse besitzen eine ebenso große Gültigkeit wie die direkte Charakterisierung, weil Mann aus ihnen spricht oder sein Urteil über die betreffende Gestalt deutlich durchschimmern läßt. So verschweigen der Bajazzo und Felix Krull nichts, was sie zu kompromittieren geeignet ist.

III. Physiognomie.

Im Gegensatze zum Charaktergemälde, das die innere Eigentümlichkeit beschreibt, befaßt sich die Physiognomik mit der äußeren Eigentümlichkeit, mit Einschluß alles dessen, was die Natur dem Menschen mitgibt. Was er von sich aus hinzutut, fällt unter den Begriff des Habitus. In der physiognomischen Charakterisierung ragen schon die Erzähler des 18. Jahrhunderts hervor, man denke an Wieland, Heinse oder Goethe[175]). Im Roman des 19. Jahrhunderts erfuhr die Physiognomik wie überhaupt alle anderen Charakterisierungsmittel eine psychologische Vertiefung. Die Romandichter des 18. Jahrhunderts begnügten sich vielfach noch mit dem Aufzählen allgemeiner Merkmale, Realisten wie Raabe und Keller dagegen wollten das Originelle und Besondere an ihren Gestalten hervorheben; infolgedessen wirken ihre Gestalten im einzelnen und in der Gesamtheit farbiger und lebendiger[176]). Doch Keller und Raabe schränken die genaue physiognomische Schilderung noch auf Gestalten ein, deren Originalität sie interessiert. Erst die Naturalisten dehnten die Physiognomik auf alle Gestalten aus und vertieften sie psychologisch, vor allem Mann in seinen Werken, das leis-psychologische Präludium der ersten Novellensammlung „Der kleine Herr Friedemann" ausgenommen[177]).

---

[175]) Über die Physiognomik Wielands und Goethes s. a. a. O. Riemann, S. 217 ff; über die physiognomische Beschreibung Heinses s. Rieß, S. 84 ff.

[176]) Über Raabe s. Junge, S. 110; über Keller s. Rick, S. 68 ff.

[177]) Vgl. Pache, S. 63.

Mann fällt jedoch nicht in den Fehler jener Naturalisten, die bei der physiognomischen Schilderung nach einem und demselben Schema vorgehen; er stuft ab, indem er die Haupt- und wichtigen Nebengestalten eingehender schildert als die Hintergrundgestalten und bei jeder Gestalt nur die wichtigsten Merkmale aufzählt. Schon vom Namen und vom Charaktergemälde machte er nur den einer Gestalt angemessenen Gebrauch. Von der physiognomischen Schilderung konnte er nicht in einem so weitgehenden Maße absehen wie vom Charaktergemälde; denn jeder innerlich noch so uninteressante Mensch zeichnet sich äußerlich durch nur ihm eigene, bestimmte Merkmale aus. Deshalb schildert Mann die Physiognomie auch bei Gestalten, denen er kein Charaktergemälde zudachte. Bei Nebengestalten von untergeordneter Bedeutung beschränkt er sich auf einige wenige Merkmale, während er die wichtigen Nebengestalten und die Hauptgestalten ausführlich zeichnet. Ein Beispiel für ausführliche physiognomische Schilderung wurde oben für den Makler Gosch (s. oben S. 82) gegeben, als Beispiel knapper Schilderung führen wir das Zimmermädchen Fräulein Clementine im zweiten Band der „Buddenbrooks“ an: „Fräulein Clementine, die neue Jungfer seiner [Hannos] Mutter, ein mageres Mädchen mit Stirnlocken, spitzer Nase und kurzsichtigen Augen, war bereits zur Stelle.“ (B II, S. 408.)

Bei der Besprechung der einzelnen physiognomischen Merkmale fallen zunächst Statur und Alter in Betracht, weil sie der Dichter in den meisten Fällen an den Anfang der physiognomischen Schilderung rückt. Diese zwei Merkmale springen an einem Menschen in der Regel zuerst in die Augen, erst später nimmt man die anderen physiognomischen Merkmale wahr.

1. Die Frage, ob die S t a t u r den Charakter oder der Charakter die Statur bilde, läßt sich kaum entscheiden. Es fällt zwar auf, daß die Helden, wenn ihre Statur angegeben wird, mittelgroß und klein sind. Der erwachsene Thomas Buddenbrook ist „nicht sehr groß“ (B I, S. 146) oder von „untersetzter, ziemlich breitschulteriger Gestalt“ (B I, S. 297). Die Gestalten der anderen Gruppen aber weichen in der Statur voneinander ab. Unter den Halbdekadenten wird uns Hofrat Behrens vorgestellt als ein „knochiger Mann ... wohl drei Köpfe höher als Dr. Krokowski“ (Z. I, S. 79), Gustav Aschenbach dagegen als eine „fast zierliche Gestalt“ und „etwas unter Mittelgröße“ (N II, S. 365) und Settembrini als ein „zierlicher Herr“ (Z I, S. 96). Von den Dekadenten fällt Tobias Mindernickel durch eine „magere Gestalt“ (N I, S. 99) auf; Detlev Spinell ist „von stattlicher Statur“ (N I, S. 324),

Rechtsanwalt Jacoby dagegen „mehr als beleibt", „ein wahrer Koloß von einem Manne" (N I, S. 116). Die Vitalen zeichnen sich in der Mehrzahl durch gesunden und kräftigen Bau aus, so Peeperkorn durch einen „mächtigen Körper" (Z II, S. 376); Alois Permaneder ist „kurzgliedrig und beleibt" (B I, S. 410), Klöterjahn „mittelgroß, breit, stark und kurzbeinig" (N I, S. 322), Hans Hansen „keck und wohlgestaltet ... breit in den Schultern und schmal in den Hüften" (N II, S. 80), Morten Schwarzkopf dagegen „von mittlerer Größe, ziemlich schmal" (B I, S. 153). Ebensowenig einheitlich in der Statur wirken die Frauengestalten. Gerda Buddenbrook ist „hoch und üppig gewachsen" (B I, S. 369), Mme. Buddenbrook eine „korpulente Dame" (B I, S. 11), Clawdia Chauchat „nur mittelgroß" (Z I, S. 130) und Imma Spoelmann „klein" (KH, S. 247). Über die Gestalten außerhalb dieser Gestaltengruppen verrät der Dichter hin und wieder interessante Einzelheiten über die Statur. Der Organist Pfühl in den „Buddenbrooks" ist eine „große, vierschrötige und ein wenig hochschultrige Gestalt" (B II, S. 137), der Prokurist Marcus im gleichen Roman ein „hochgewachsener Mann" (B I, S. 319) und der Pastor Tiburtius ein „kleiner, schmaler Mann" (B I, S. 358). Weitere Beispiele aus den „Buddenbrooks"; das Blumenmädchen Anna nennt der Dichter „zart wie eine Gazelle" (B I, S. 211), den Lehrer Hückopp ein „kleines, schwaches und ausgemergeltes Männchen" (B II, S. 424) und den Bankier Kesselmeyer mit seiner „leichtuntersetzten Gestalt": „weder dick noch dünn" (B I, S. 253). Bei den Hauptgestalten, deren Leben sich vor uns abrollt, mußte die Statur von Entwicklungsphase zu Entwicklungsphase von neuem geschildert werden. Vom sechzehnjährigen Thomas Buddenbrook heißt es, er sei „stark gewachsen in letzter Zeit" (B I, S. 93), vom zwanzigjährigen, „er war nicht sehr groß geworden" (B I, S. 146). Im besten Mannesalter macht er „mit seiner untersetzten, ziemlich breitschulterigen Gestalt einen beinahe militärischen Eindruck" (B I, S. 297). Jahre darauf, als es mit ihm bergab geht: „Er begann in letzter Zeit ein wenig stark zu werden — das einzige Anzeichen des Alterns an seinem sorgfältig gepflegten Äußeren" (B II, S. 263). Mit 48 Jahren ist er „ein stark alternder, schon ein bischen beleibter Mann" (B II, S. 329). Über die äußere Erscheinung seiner Gestalten, insbesondere seiner Frauengestalten, fällt Mann zuweilen ein ästhetisches Urteil. Die siebenundzwanzigjährige Gerda Buddenbrook ist „von einer eleganten, fremdartigen, fesselnden und rätselhaften Schönheit" (B I, S. 369), später wird sie als eine „ein wenig morbide und rätselhafte Schönheit" beschrieben (B I, S. 434). Den zarten Ge-

genstand von Thomas Buddenbrooks erster Neigung, das Blumenmädel Anna preist der Dichter als „wunderbar hübsch“ (B I, S. 210); nach Jahren freilich ist „ihre Erscheinung im allgemeinen ... ein bißchen gemein geworden“, trotzdem man ihr immer noch ansieht, „daß sie einstmals außerordentlich hübsch gewesen sein mußte“ (B II, S. 388). In Klara Buddenbrook begegnet uns „eine junge Dame von herber und eigentümlicher Schönheit“ (B I, S. 360) und in der Konsulin Buddenbrook eine „nicht schöne und dennoch glänzende Erscheinung“ (B I, S. 96). Eine große Schönheit ist die Großherzogin Dorothea in der „Königlichen Hoheit“. Sie zeichnet sich durch einen „schönen, üppigen Körper“ aus (KH, S. 9), ihre Schönheit ist „weit und breit berühmt und gepriesen“ (KH, S. 65). Zuweilen fällt das ästhetische Urteil negativ aus, so bei den „ziemlich häßlichen“ Schwestern des Johann Friedemann (N I, S. 6). Auch das männliche Geschlecht kann den Dichter zu ästhetischen Äußerungen veranlassen. Der Knabe Tadzio ist „vollkommen schön“ (N II, S. 381) und Johnny Bishop „wie ein kleiner magerer Amor“ (N I, S. 260). Dagegen heißt es von Johann Friedemann ironisch: „Er war nicht schön, der kleine Johannes“ (N I, S. 5) und von Naphta: er war „von so scharfer, man möchte sagen: ätzender Häßlichkeit, daß die Vettern sich geradezu wunderten“ (Z I, S. 55).

2. Mit der Statur gibt der Dichter öfters auch das Alter an, entweder ungefähr oder auf das Jahr genau. Der Pastor Wunderlich ist „ein untersetzter alter Herr“ (B I, S. 21), Mr. Johann Buddenbrook eine „rüstige Gestalt“ (B I, S. 55) und Mynheer Peeperkorn ein „älterer Holländer“ (Z II, S. 345). Genauere Altersangaben, zum Teil in Verbindung mit Statur: Frau Schwarzkopf „schien ungefähr 50 Jahre zu zählen, war einen Kopf kleiner als Tony und ziemlich schmächtig“ (B I, S. 151), Hannos Lehrer Ballerstedt ist ein „Vierziger von sympathischem Embonpoint“ (B II, S. 418), und Tonio Krögers Freundin Lisaweta Iwanowna „mochte etwa so alt sein wie er, nämlich ein wenig jenseits der Dreißig“ (N II, S. 30). Auf das Jahr genaue Altersangaben: Therese Weichbrodt ist „41 Jahre alt“ (B I, S. 105), Immas Gesellschafterin, die Gräfin Löwenjoul, „eine Frau von fünfunddreißig Jahren“ (KH, S. 222), Alfred Läutner, der „Musiker von Begabung“ im „Luischen“, „siebenundzwanzig Jahre“ alt (N I, S. 120) und Ellen Brand, das okkulte Medium Dr. Krokowskis, ein „liebes Ding von neunzehn Jahren“ (Z II, S. 528). In diesen Fällen sagt das Alter über eine Gestalt nur aus, daß sie ein gewisses Alter und dementsprechend eine gewisse Reife erreicht hat. Aufschlußreicher sind

die Altersangaben bei den Helden, Halbdekadenten und Dekadenten. Mit Ausnahme des Maklers Gosch erreicht keine einzige von diesen Gestalten ein Patriarchenalter, und der Makler Gosch ist kein typischer Halbdekadenter. Ferner zehrt der Kampf mit den Widerwärtigkeiten des menschlichen Daseins ihre Kräfte vorzeitig auf und läßt sie älter erscheinen, als sie wirklich sind. Von Tonio Kröger heißt es, „sein früh durcharbeitetes Gesicht" sei „älter als seine Jahre" (N II, S. 52). Oder die vorzeitige Abnutzung der Kräfte im Verein mit sorgfältiger Pflege des Äußeren verwischt bei ihnen die deutlichen Spuren des Alters derart, daß man ihr Alter beinahe nicht mehr erkennt. Aus den „Zügen" van der Qualens ist „sein Alter sehr schwer zu erkennen; man konnte geradezu zwischen fünfundzwanzig und Ende der Dreißiger schwanken" (N I, S. 170). Ähnlich heißt es von Settembrini, sein Alter „wäre schwer zu schätzen gewesen, zwischen dreißig und vierzig mußte es wohl liegen" (Z I, S. 96). Bei Gustav Aschenbach fällt noch ein anderer Umstand in Betracht; die „Kunst" übernahm bei ihm „jene physiognomische Durchbildung . . ., welche sonst das Werk eines schweren, bewegten Lebens ist". Die Kunst „beglückt tiefer" und „verzehrt rascher", sie vor allem verursacht sein vorzeitiges Altern (N II, S. 365).

Nach Statur und Alter beschreibt der Dichter meist die physiognomischen Einzelheiten des Kopfes und des Gesichtes, wobei er mit voller dichterischer Freiheit aufgreift, was ihm am bemerkenswertesten scheint. Wir müssen bei der Bewältigung des schier unübersehbaren Materials systematisch vorgehen. Zum Ausgangspunkt nehmen wir die Darstellung der Kopfbildung; daran anschließend wenden wir uns dem Haar zu, hierauf der Gesichtsbildung, im allgemeinen und im besonderen (Augen, Mund, Nase, Kinn, Wangen, Stirn, Schläfen und Ohren); dann folgt die Darstellung der Mannschen Physiognomik von Nacken, Hals, Teint, ferner der Hände, Arme, Schultern, Füße, Beine und des Rumpfes. Schließlich seien noch die Anomalien berücksichtigt.

3. Zuweilen hebt der Dichter die eigentümliche K o p f b i l d u n g hervor. Bei den Vitalen ist sie sich wie die ganze Erscheinung als gewöhnlich und kräftig. Mynheer Peeperkorn besitzt ein „großes" Haupt (Z II, S. 351), Alois Permaneder einen „kugelrunden Kopf" (B I, S. 411). Ungewöhnlicher muten hier die Helden an. Seiner aristokratischen Herkunft und seinem geistverbundenen Wesen gemäß hat Hans Castorp ein „gut geschnittenes, irgendwie altertümlich geprägtes" Haupt (Z I, S. 54). An den Dekadenten Jacoby und Albrecht II. fällt die merkwürdige Kopfform auf. Der Kopf des Rechtsanwaltes

ist „verhältnismäßig klein“ (N I, S. 117), was bei seiner Körperfülle seltsam genug scheint. Dekadenter Lebensmüdigkeit und aristokratischer Hypersensibilität entspricht die bizzare Kopfform bei Albrecht II., der einen „nach hinten ausladenden Schädel mit schmalen Schläfen“ hat (KH, S. 57). Außerhalb dieser Gestaltengruppen besitzt Hannos Mitschüler Totenhaupt einen „merkwürdig gebuckelten Schädel“ (B II, S. 417), und die Schwestern Gerhardt, direkte Nachkommen des Dichters Gerhardt und Teilnehmerinnen am Jerusalemsabend der Konsulin Buddenbrook, haben „kleine, häßliche, verschrumpfte Papageiköpfe“ (B I, S. 354).

4. Angaben über die Kopfbildung findet man verhältnismäßig selten, dagegen beschreibt der Dichter sehr oft das Haar. Dieser Umstand erklärt sich durch die Unauffälligkeit der menschlichen Kopfbildung, die gewöhnlich durch die Frisur verdeckt wird und die Aufmerksamkeit weniger in Anspruch nimmt als die Gesichtsbildung und die das Gesicht begrenzenden Haare. Unter allen Qualitäten des Haares fällt zuerst die Farbe auf; wenigstens beschreibt sie Mann in den meisten Fällen. Am häufigsten trifft man bei ihm Blondhaarige, d. h. Vertreter der germanischen Rasse an. Der norddeutsche Thomas Buddenbrook besitzt „dunkelblondes Haar“, „lange“ und „ungewöhnlich helle und farblose Wimpern und Brauen“ (B I, S. 94), aber einen Schnurrbart, „dunkler als Haar und Wimpern“ (B I, S. 146); ähnlich ist bei Hans Castorp das Haar „blond“ (Z II, S. 56) und der Schnurrbart „rotblond“ (Z I, S. 63). Johann Friedemann hat „feines, lichtbraunes Haar“ (N I, S. 5), Schiller „rotes Haar“ (N I, S. 247). Der norddeutsche Halbdekadente Joachim Ziemssen ist „von dem sehr braunen Typus, den seine blonde Heimat nicht selten hervorbringt“ (Z I, S. 16). Den „runden Schädel wie die Oberlippen“ des dekadenten Jacoby bedecken „spärliche und harte, hellblonde Borsten“, die „überall die nackte Haut hervorschimmern lassen“ (N I, S. 117). Grünlich hat „hellblondes, spärliches Haupthaar“ (B I, S. 117), Christian Buddenbrook „rötlich-blondes“ Haar (B I, S. 345) und einen „rotblonden, starken Schnurrbart“ (B I, S. 330) und Albrecht II. in jüngeren Jahren „kurzgeschnittenes, blondes Haar“ (KH, S. 170) zu einem „strohblonden Bart auf der Oberlippe“ (KH, S. 131). Der Deutschengländer Johnny Bishop zeichnet sich aus durch einen „hübschen, blond- und weichlockigen, länglichen, englischen Kopf“ (N I, S. 260), Tadzio durch „honigfarbenes Haar“ (N II, S. 381) und Hanno durch „hellbraunes, sehr weiches Haar“ (B II, S. 45). Unter den Vitalen wird Hans Hansen mit „bastblondem Haar“ (N II, S. 5) und Morten Schwarz-

kopf mit „farblosem“ Haar beschrieben (B I, S. 153). Die Juden sind bei Thomas Mann in der Mehrzahl ebenfalls blondhaarig, wodurch sie sich als deutsche Juden zu erkennen geben, bei denen man die blonde Haarfarbe häufig feststellen kann. So besitzt Dr. Sammet „dunkelblondes Haar“ (KH. S. 26), Naphta „aschblondes, metallisch farbloses Haar“ (Z II, S. 56). Den blondhaarigen Hauptgestalten gegenüber befinden sich die andersfarbigen in der Minderheit. Klaus Heinrich hat „stahlblaue Augen zu dunklen Haaren“ wie seine Mutter, in deren Adern „einiges slawisches Blut floß“ (KH, S. 65); ähnlich erbte Tonio Kröger die „brünetten“ Haare (N II, S. 5), die später „dunkel“ werden (N II, S. 31), von der Mutter. Auch Gustav Aschenbach hatte in seiner Jugend „schwarzes Haar“ (N II, S. 443) und glich darin ebenfalls seiner Mutter, einer gebürtigen Böhmin. Denselben Nuancenreichtum in der Haarfarbe findet man bei den Frauengestalten, doch wieder sind die blondhaarigen Frauen zahlreicher als die dunkelhaarigen. Gerda Buddenbrook zeichnet sich aus durch „schweres, dunkelrotes Haar“ (B I, S. 369), Clawdia Chauchat durch „blondes, ein wenig ins Metallisch-Rötliche spielendes Haar“ (Z I, S. 246), Moritz Hagenströms Gattin, eine gebürtige Engländerin, durch „butterfarbenes Haar“ (B I, S. 441), Meta Schwarzkopf durch „flachsblondes“ Haar (B I, S. 152), die Mutter des Bajazzo durch „leichtgewelltes Haar von schüchternem Blond“ (N I, S. 55) und Anna Rainer durch „lichtbraunes“ Haar (N I, S. 83). Das Wesen im „Kleiderschrank“ mit seinem „langen, braunen Haar“ (N I, S. 178 f.) gehört nicht mehr zu den blonden Frauengestalten; ebensowenig Amra, deren Haar die „Bräune des Kastanienkernes“ zeigt (N I, S. 115), und Imma Spoelmann mit ihrem „blauschwarzen Haar“ (KH, S. 276). Diese Beispielreihen beweisen die Vorliebe des norddeutschen Dichters für blonde Menschen. Neben der Farbe oder anstelle der Farbe beschreibt der Dichter auch andere Eigenschaften. Das Haar der Imma Spoelmann hat „eine Neigung, ihr in glatten Strähnen in Stirn und Schläfen zu fallen“ (KH, S, 276), und das Haar der Mutter Hagenström ist „außerordentlich dick“ und „schwarz“ (B I, S. 76). Ida Jungmann in den „Buddenbrooks“ hat „glattes“ Haar (B I, S. 16), Hannos Mitschüler Kilian, „fettes“ Haar (B II, S. 440) und Hannos Lehrer Marotzke, einen „harten und schmierigen Bart und ebensolches Haupthaar“ (B II, S. 446). Daneben berücksichtigt Mann die Veränderungen durch das Alter. So fällt der Organist Pfühl in den „Buddenbrooks“ auf durch einen „erstaunlichen Haarwuchs, eine verwirrende Menge von kleinen, festen, fuchsbraun und grau melierten Löckchen“ (B II, S. 138), Bankier Kesselmeyer hat

auf dem Haupte „schwarz-weiße dünne Haare“, die „aussehen wie Flaumfedern“ (B I, S. 215), der Bart Dr. Krokowskis zeigt „bereits ein paar weiße Fäden“ (Z I, S. 33), Lotsenkommandeur Schwarzkopf, Mortens Vater, sticht durch seinen „eisgrauen, stacheligen Bart“ (B I, S. 150) und der alte Graf Mölln durch einen „ungeheuren ergrauten Rübezahlbart“ hervor (B II, S. 165), das große Haupt Peeperkorns wird „vom weißen Haar umflammt“ (Z II, S. 351), sein Kinnbart ist „lang, aber schütter“ (Z II, S. 349), und bei Mme. Buddenbrook schließlich ringeln sich „dicke weiße Locken über den Ohren“ (B I, S. 11). Hin und wieder begegnet man beginnenden und vollendeten Glatzen. Gustav Aschenbachs Haar ist in Entsprechung zu der vorzeitigen Abnutzung seiner Kräfte „am Scheitel gelichtet, an den Schläfen sehr voll und stark ergraut“ (N II, S. 365), ähnlich ist das Haupthaar Settembrinis „an den Schläfen schon silbrig durchsetzt und weiter oben merklich gelichtet“ (Z I, S. 96). Bei der Rückkehr Christian Buddenbrooks von Valparaiso ist sein Haupthaar schon „merklich gelichtet“ (B I, S. 329), später bleibt ihm am „Hinterkopf und an den Schläfen nur noch ein wenig seines dünnen, rötlichen Haares“ (B II, S. 69), was seine Erscheinung nicht würdevoller macht. Hannos Lehrer Ballerstedt besitzt eine „große Glatze“ (B II, S. 418). Zum Schluß erwähnen wir zwei merkwürdige Fälle, den „beinahe hellgrünen“ und „langen Kinnbart“ Dr. Klaassens (B I, S. 217) und Bendix Grünlichs „goldgelben Backenbart“ (B I, S. 125). In beiden Fällen scheint es nicht mit rechten Dingen zuzugehen, wenigstens behauptet die boshafte Tony, Klaassens Bart sei hellgrün, „weil er ihn lange Jahre schwarz gefärbt hat“ (B I, S. 217), und Grünlich „frisiere“ seine Favoris „mit dem Pulver“, „mit dem man die Weihnachtsnüsse vergoldet“ (B I, S. 180). Klaassen lernen wir nicht näher kennen. Bei Grünlich charakterisiert dieser Zug trefflich Falschheit und Skurrilität, mag er von der boshaften Tony erfunden sein oder der Wahrheit entsprechen.

5. Das Gesicht nahm zu allen Zeiten die Hauptaufmerksamkeit des physiognomischen Beobachters in Anspruch; an ihm kann man die geheimnisvolle Übereinstimmung zwischen Körper und Seele studieren wie an keinem anderen Körperteil, kein Wunder, wenn der sich in den Geheimnissen der menschlichen Seele gründlich auskennende Thomas Mann an seinen Gestalten vor allem das Gesicht hervorhebt, sowohl die Gesichtsbildung im allgemeinen als auch im besonderen. Die Gesichtsbildung im allgemeinen interessiert ihn besonders hinsichtlich der Familien- oder Rassenzugehörigkeit. Monsieur

Johann Buddenbrooks „rundes, rosig überhauchtes und wohlmeinendes Gesicht“ (B I, S. 10) vererbt sich auf seinen Enkel Thomas, von dem es heißt, er gleiche „in der Gesichtsform stark seinem Großvater“ (B I, S. 20). Christian hingegen sieht schon als ein Bürschchen von sieben Jahren „in beinahe lächerlicher Weise seinem Vater ähnlich“ (B I, S. 19), dessen Gesichtszüge „ernster und schärfer“ sind als die seines Vaters Mr. Johann (B I, S. 12). Diese äußere Ähnlichkeit deckt sich mit einer inneren. Thomas, obzwar nicht so ursprünglich wie sein vitaler Großvater, regt sich mit derselben Tatkraft wie Mr. Johann, während sich in Christian die Sensibilität seines Vaters zur dekadenten Hypersensibilität fortentwickelte. Hanno gleicht vor allem in der Bildung seiner Nase seinem Vater und Urgroßvater, sein „ganzes längliches und schmales Untergesicht jedoch gehörte ... der mütterlichen Familie“ (B II, S. 46). Die lebenslustige Tony artet in ihrem Charakter ihrer Mutter Elisabeth, einer geborenen Kröger, nach, was weniger in der Physiognomie, als in der Mimik zum Ausdruck kommt, wie wir später sehen werden. (Doch hat auch sie das allen Buddenbrooks gemeine physiognomische Merkmal: die Buddenbrookschen Hände). Ob Konsul Buddenbrook und Christian ihre Sensibilität von Mme. Antoinette Buddenbrook-Duchamps, einer gebürtigen Hamburgerin, die „großväterlicherseits aus einer französisch-schweizerischen Familie“ stammt (B I, S. 11), übernommen haben oder nicht, verrät der Dichter nicht; dagegen führt er bei Mme. Buddenbrook einen Zug in der Gesichtsbildung an, der ihre Anpassungsfähigkeit an ihren Gatten auf das schönste beleuchtet. Nicht nur kichert sie „in genau derselben Weise wie ihr Gatte“, sondern sie ist auch in ihren „Gesichtszügen im Laufe der Jahre auf wunderliche Weise ... ihrem Gatten ähnlich geworden“ (B I, S. 10 f.). Neben der Familienzugehörigkeit bezeugen die Gesichtsformen der Buddenbrooks auch Zugehörigkeit zum norddeutschen Typus. Rassemerkmal ist die Gesichtsbildung bei folgenden Gestalten: Lisaweta Iwanowna hat ein „slavisch geformtes, unendlich sympathisches Gesicht“ (N II, S. 31); Clawdia Chauchat, eine andere Slavin, ist in ihrer Gesichtsbildung „fremdartig und charaktervoll, von nördlicher Exotik und geheimnisreich“ (Z I, S. 246); die Gattin Hagenströms, eine Engländerin, hat „übermäßig leidenschaftslose, augenscheinlich anglisierende, aber außerordentlich schöne und regelmäßige Gesichtszüge“ (B I, S. 441), und Tonio Kröger erbte sein „ganz südlich scharf geschnittenes Gesicht“ (N II, S. 5) von der Mutter, die sich der Vater „einstmals von ganz unten auf der Landkarte heraufgeholt hatte“ (N I, S. 8). Ob der

„beinahe malaische Gesichtstypus“ (B I, S. 211) des Blumenmädchens Anna in den „Buddenbrooks“ etwas mit der malaischen Rasse zu tun hat, wissen wir nicht. Neben Familien- und Rassemerkmal spiegelt die Gesichtsbildung auch unmittelbar die Seele wider. Bei den Dekadenten ist die Gesichtsform bizarr, wie das Beispiel Christian Buddenbrooks schon zeigte und noch zeigen wird, bei den Helden und Halbdekadenten ungewöhnlich, wie aus der Darstellung der einzelnen Gesichtszüge hervorgeht und bei den Vitalen durchaus gewöhnlich und gesund. So besitzt der Weinhändler Köppen, eine vitale Hintergundgestalt der „Buddenbrooks“, ein „großes, dunkelrotes Gesicht, das zwischen den hochgepolsterten Ärmeln saß“ (B I, S. 22), Klöterjahn ein „volles, rotes Gesicht (N I, S. 322), Morten Schwarzkopf ein „ebenmäßiges und ziemlich angenehmes“ Gesicht (B I, S. 153), Dietlinde, Klaus Heinrichs Schwester, ein „herzförmiges Gesicht“ (KH, S. 162) und Gerda von Rinnlingen ein „ovales Gesicht“ (N I, S. 14). Die dekadente Klothilde Buddenbrook fällt durch ihr „langes, stilles, graues Gesicht“ auf (B I, S. 309).

6. Selten spricht Thomas Mann von der Gesichtsbildung im allgemeinen, umso häufiger verweilt er bei Einzelheiten wie Augen, Nase, Mund usw., vor allem bei den Augen und an ihnen in erster Linie bei der Farbe. Auch die Augenfarbe, d. h. die Farbe der Regenbogenhaut, kann die Zugehörigkeit zu Familie, Stamm und Rasse bezeichnen. Bei Hanno Buddenbrook wurde „das Hellblau der väterlichen und das Braun der mütterlichen Iris zu einem lichten, unbestimmten, nach der Beleuchtung wechselnden Goldbraun“ (B II, S. 11), Christian Buddenbrook hat „die gleichen, ziemlich kleinen, runden und tief liegenden Augen“ (B I, S. 19) wie sein Vater Konsul Johann, und dieser seinerseits „die ein wenig tief liegenden, blauen und aufmerksamen Augen“ Mr. Buddenbrooks (B I, S. 12). Von der Mutter erbte Klaus Heinrich die „stahlblauen Augen“ (KH, S. 65), Tonio Kröger die „dunklen“ und „zart umschatteten“ Augen (N II, S. 5). Hinsichtlich des Stammes leuchten die Augen der Norddeutschen meistens blau, „einfach blau“ (Hans Castorp, Z II. S. 49) oder blau in allen Schattierungen: „hellblau“ (Thomas Buddenbrook, B II, S. 11), „graublau“ (Tony Buddenbrook, B I, S. 9), „stahlblau“ (Morten Schwarzkopf, B I, S. 182), „wasserblau“ (Erika Grünlich, B II, S. 474), „saphirblau“ (Hannos Lehrer Mantelsack, B II, S. 433) usw. Johann Friedemann dagegen hat zu blonden Haaren „rehbraune“ Augen (N I, S. 5). Rassemerkmal sind die Augen der Slavin Clawdia Chauchat, „diese schmal und schlechthin zauberhaft geschnittenen

Kirgisenaugen, deren Farbe das Graublau oder Blaugrau ferner Berge" ist, die „ungewohnt weit voneinander" liegen und durch die „hochsitzenden" Wangenknochen „ein wenig ins Schiefe" getrieben werden (Z I, S. 246). Die „schwarzen Augen" Settembrinis sind „die Augen der Drehorgelmänner" (Z I, S. 97 und 337). Von der zum Teil semitischen Abstammung der Baronesse Ada von Stein sprechen die „mandelförmigen, schwarzen Augen" (Der kl. Herr Friedem., S. 48); der Deutschjude Dr. Sammet jedoch hat „graue Augen" (KH, S. 26). Beim Blumenmädchen Anna bilden unter anderem auch die „schmalen, schwarzen Augen voll eines weichen Schimmers" den beinahe malaischen Gesichtstypus (B I, S. 211). Die Mexikanerin im „Zauberberg" besitzt „kohlschwarze" (Z I, S. 68) und „jettschwarze Augen" (Z I, S. 184). Interessant sind die Augen bei Gestalten, in denen sich germanisches Blut mit andersrassigem vermischte. Zuweilen setzen sich die Merkmale der anderen Rasse durch, so bei Samuel und Imma Spoelmann. Trotz seiner teilweise deutschen Abstammung übernahm Samuel Spoelmann die kreolischen Augen von seiner Mutter, „kleine Rundaugen" von „metallisch unbestimmtem Blauschwarz" (KH, S. 282), und seine Tochter Imma hat wie er Augen, „schwarz wie Glanzkohle", „ganz ungebührlich groß im Verhältnis zu ihrem Gesichtchen" (KH, S. 256). Bei den Buddenbrooks kehrt die „lebhafte Dunkelheit" der Augen von Mme. Buddenbrook nicht wieder. Ebenso wichtig, wenn nicht noch wichtiger als Rasse-, Familien- und Stammesmerkmal ist das Auge als unmittelbarer Ausdruck des Typus. Die Augen der Helden bezeugen seelische und geistige Tiefe und physische Zartheit. Johann Friedemann hat „rehbraune" und „große" Augen (N I, S. 5), Klaus Heinrich „blaue, ein wenig müde blickende Augen" (KH, S. 1), Tonio Kröger „dunkle und zart umschattete Augen" (N II, S. 5) und Schiller „tiefliegende, wunde Augen" (N I, S. 247). Die Sehorgane der Halbdekadenten und Dekadenten veranlassen den Dichter oft zur Ironisierung. Von den Drehorgelmänner-Augen Settembrinis war schon die Rede; Hofrat Behrens hat „große, vorquellende und blutunterlaufene blaue Augen", in denen „Tränen schwimmen" (Z I, S. 79); die Augen des Dekadenten und Phantasten van der Qualen sind „glühend schwarz wie Kohlen und tief umschattet" (N I, S. 170); Detlev Spinell dagegen besitzt „rehbraune, blanke Augen von sanftem Ausdruck" (N I, S. 324); Tobias Mindernickel mit seinem Gesicht, das aussieht, „als hätte ihm das Leben verächtlich lachend mit voller Faust hineingeschlagen" (N I, S. 101), hat „entzündete Augen" (N I, S. 100), und ähnlich sind die Augen Lobgott Piep-

sams „entzündet und jämmerlich umrändert“ (N I, S. 143); Grünlichs Augen schließlich findet Tony Buddenbrook „so blau, wie diejenigen einer Gans“ (B I, S. 137). Die Augen der Vitalen fallen geradezu auf durch ihre Gewöhnlichkeit und Unansehnlichkeit. Hans Castorp beschreibt die Augen Peeperkorns als „nur klein und blaß, ohne Farbe geradezu“ (Z II, S. 349); Klöterjahn hat nur „wasserblaue Augen“ (N I, S. 322), Krauthuber „kleine Elefantenaugen“ (N I, S. 206), und die Augen Hermann Hagenströms werden überhaupt nicht erwähnt. Außer der Farbe hebt Mann auch andere Eigenschaften hervor, so hat Doktor Langhals in den „Buddenbrooks“ „schöne Augen“ (B II, S. 215), Fräulein Clementine „kurzsichtige“ (B II, S. 408) und Axel Martini „ein wenig glotzende Augen“ (KH, S. 213). Gelegentlich lenkt der Dichter seine Aufmerksamkeit auf Augenwinkel, Wimpern, Lider, Brauen und Tränensäcke. Bei Gerda von Rinnlingen lagern „in den Winkeln ihrer ungewöhnlich nahe beieinander liegenden braunen Augen bläuliche Schatten“ (N I, S. 14); demselben physiognomischen Merkmal begegnen wir bei Gerda Buddenbrook in beinah wörtlich gleicher Wiederholung (B I, S. 369), was nicht erstaunlich ist, bildet Gerda von Rinnlingen doch in mehr als einer Hinsicht eine Vorstufe zu Gerda Buddenbrook. Von dieser gingen die Augenwinkel auf Hanno über (B II, S. 11). Ein ähnliches Phänomen, aber an den äußeren Augenwinkeln, findet sich beim Staatsminister Baron Doktor Knobelsdorff, nämlich „strahlenförmig an den äußeren Augenwinkeln angeordnete Fältchen“ (KH, S. 13). Wimpern und Lider hebt Mann besonders an träumerischen, phantasiereichen Gestalten hervor. Tonio Kröger hat „zu schwere Lider“ (N II, S. 5), der Avantageur in der Novelle „Ein Glück“ „viel zu lange“ Lider (N I, S. 212), und an Hannos oberen Lidern wachsen „sehr lange Wimpern“ (B II, S. 11). Auch die Brauen können charakteristisch sein. Von Schiller heißt es: „An der Wurzel der ... Nase ... traten die starken Brauen, dunkler als das Haupthaar, nahe zusammen, was dem Blick der tiefliegenden, wunden Augen etwas tragisch Schauendes gab“ (B I, S. 247 f.). Ähnliches vernimmt man von Hieronymus: „Seine dunklen Brauen verdickten sich stark an der schmalen Wurzel seiner Nase“ (N I, S. 189). Bei diesen zwei Gestalten symptomatisiert die Bildung der Brauen starke Willenskraft und tragische Weltanschauung. Den Beginn des Alterns verraten bei Lobgott Piepsam die „schwarzen, mit weißen Härchen durchsetzten“ Brauen (N I, S. 143). Einige vitale Männergestalten zeichnen sich durch kräftige Brauen aus, der Graf Mölln durch „buschige Brauen“ (B II, S. 165) und der General, der am An-

fang der „Königlichen Hoheit“ vor Klaus Heinrich die Honneurs macht, durch Brauen „weiß wie Watte“ (KH, S. 2). An einigen Frauengestalten betont der Dichter die Feinheit, Gleichmäßigkeit oder scharfe Zeichnung der Brauen. Bei der Anna Rainer „wölben“ sich über den Augen „außerordentlich gleichmäßige und wie mit der Feder gezeichnete Brauen“ (N I, S. 81) und bei Gabriele Eckhof „markant gezeichnete Brauen“ (N I, S. 319). Alterserscheinungen sind die Tränensäcke bei der Mexikanerin im „Zauberberg“ und beim Organisten Pfühl in den „Buddenbrooks“. Die Haut unter den „runden, braunen und blanken“ Augen des Organisten Pfühl ist „ein wenig beutelartig geschwollen“ (B II, S. 138), und die „schlaffen Hautsäcke“ unter den jettschwarzen Augen der Mexikanerin „waren so groß und schwer, wie er [Hans Castorp] es noch bei keinem Menschen gesehen“ (Z I, S. 184).

7. Weniger häufig als die Augen führt Mann den Mund und die Lippen an. Über die Mundbildung von Thomas Buddenbrook, Klaus Heinrich, Hans Castorp und anderen Helden vernehmen wir nichts. Erwähnt sie der Dichter bei den Helden, so charakterisiert er geringe Sinnlichkeit wie bei Schiller, der „dünne Lippen“ hat (N I, S. 248), oder den Hang zum Träumen wie bei Tonio Kröger, dessen „Mund so sanft umrissen“, dessen „Kinn so weich gebildet erschien“, während „die Züge seines südlich geschnittenen Gesichtes ... scharf, von einem harten Griffel gleichsam nachgezogen und ausgeprägt“ scheinen (N I, S. 31). Bei den Halbdekadenten und Dekadenten veranlaßt die Schilderung von Mund und Lippen mitunter Ironisierung. Der Makler Gosch hat einen „breiten, abwärtsgezogenen Mund“ und „schmale Lippen“ (B I, S. 228); beim Hofrat Behrens ist „infolge einer einseitigen Schürzung der Oberlippe“ das Schnurrbärtchen „schief gezogen“ (Z I, S. 79); Detlev Spinell hat eine „gewölbte poröse Oberlippe römischen Charakters“ (N I, S. 324), und Gustav Aschenbachs „Mund war groß, oft schlaff, oft plötzlich schmal und gespannt“ (N II, S. 365). Tadzio tritt mit seinem „lieblichen Mund“ aus der Reihe der Dekadenten aus (N II, S. 381). Dagegen wird Hieronymus wieder ironisiert durch seine „starken und wulstigen Lippen“ (N I, S. 189). Einige Vitale fallen weniger durch schöne, als durch gesunde und kecke Mund- und Lippenbildung auf. Der den Genüssen des Lebens durchaus nicht abholde Klöterjahn sr. hat „feuchte Lippen“ (N I, S. 323), der kecke Kai Graf Mölln einen „Mund mit etwas geschürzter Oberlippe“ (B II, S. 165), und der Mund Peeperkorns ist „groß und von unregelmäßiger Lippenbildung,

gleichsam zerrissen“ (Z II, S. 350); ob der Dichter damit mehr das Alter als die Vorliebe für Wein und Branntwein charakterisiert, stellen wir dahin. Mit Vorliebe verweilt der Dichter bei der Mundbildung der Frauengestalten, wobei er öfters die Schönheit hervorhebt. Imma Spoelmann hat einen „vollen und weichen Mund“ (KH, S. 267), Gerda Buddenbrook einen „wundervoll edel geformten Mund“ (B I, S. 369), Gabriele Eckhof einen „schönen, breiten Mund, der blaß war und dennoch zu leuchten schien, vielleicht, weil seine Lippen so überaus scharf und deutlich umrissen waren“ (N I, S. 320); der Mund der Anna Rainer jedoch „hätte schmaler sein dürfen“, obgleich „dessen Lippenlinien jedenfalls klar und fein waren“ (N I, S. 81). Bei Clawdia Chauchat weist die „leicht aufgeworfene Üppigkeit der Lippen“ auf die Rasse hin (Z I, S. 246). Die „ein bißchen hervorstehende Oberlippe“ der Tony Buddenbrook symptomatisiert Keckheit und Naivität; mit dem Alter stellen sich auf Tonys Oberlippe „zahlreiche Härchen“ ein (B II, S. 474). Guten Aufschluß über den Gesundheitszustand geben die Z ä h n e. Der kerngesunde Morten Schwarzkopf besitzt „ungewöhnlich gutgeformte, engstehende Zähne, die spiegelnd blank waren, wie poliertes Elfenbein“ (B I, S. 153). Der zarten Gesundheit der Helden, Halbdekadenten und Dekadenten entsprechen mangelhafte Zähne. So sind die Zähne von Thomas Buddenbrook „nicht besonders schön, sondern klein und gelblich“ (B I, S. 20), später dazu „mangelhaft“ (B I, S. 94). Bei Hanno haben die Zähne „von jeher die Ursache von mancherlei schmerzhaften Störungen und Beschwerden ausgemacht. Das Hervorbrechen der Milchzähne ... hatte ihm beinah das Leben gekostet ... Zur Zeit des Zahnwechsels waren die Leiden noch größer ... Die Zähne, die äußerlich so schön und weiß wie die seiner Mutter, dabei aber außerordentlich weich und verletzlich waren, wuchsen falsch, sie bedrängten einander ...“ (B II, S. 159); später leidet er fortwährend an kranken Zähnen (s. z. B: B II, S. 455). Gustav Aschenbach stellt fest, „daß Tadzios Zähne nicht recht erfreulich waren: etwas zackig und blaß, ohne den Schmelz der Gesundheit und von eigentümlich spröder Durchsichtigkeit, wie zuweilen bei Bleichsüchtigen. Er ist sehr zart, er ist kränklich, dachte Gustav Aschenbach. Er wird wahrscheinlich nicht alt werden“ (N II, S. 393 f.). Detlev Spinell besitzt „große, kariöse Zähne“ (N I, S. 324). Alle diese Gestalten mit schadhaften Zähnen werden mehr oder weniger deutlich ironisiert. Am deutlichsten schwingt die Ironie bei der Beschreibung von Zahnlücken, so beim Bankier Kesselmeyer und bei Moritz Hagenström. Bei jenem stecken „lediglich im Unterkiefer zwei Zähne“,

zwei „gelbe, kegelförmige Eckzähne“ (B I, S. 254), und dieser hat „spitzige lückenhafte Zähne“ (B I, S. 441). Ebenso wird Frau Stöhr im „Zauberberg“ durch ihre „schmalen und langen Hasenzähne“ lächerlich gemacht (Z I, S. 76). Bei den Frauengestalten können auch die Zähne von großer Schönheit sein. So zeichnet sich Gerda Buddenbrook aus durch „breite, schimmernde Zähne“ (B I, S. 369) und „schöne, weiße, breite Zähne“ (B I, S. 376) und Anna Rainer durch „schimmernd weiße und etwas von einander entfernt stehende“ Zähne (N I, S. 81 f.).

8. Augen, Mund und Nase fallen unter allen Gesichtsteilen am meisten auf. Thomas Mann beschreibt denn auch die Nase ebenso häufig wie Augen und Mund. Am meisten betont er sie bei den Dekadenten. Helden wie Johann Friedemann, Tonio Kröger, Großherzog Johann Albrecht III., Klaus Heinrich und Hans Castorp scheinen normale Nasenbildungen zu haben, wenigstens beschreibt sie der Dichter nicht. Bloß an Thomas Buddenbrook hebt er die „auffallend fein geschnittene“ (B I, S. 20) und „gerade“ Nase (B I, S. 94) hervor und an Schiller und Samuel Spoelmann die ein wenig bizarre Nasenform. Spoelmanns Nase springt „ungewöhnlich wagerecht hervor“ (KH, S. 282). Schiller hat eine „große, gebogene Nase, die unvermittelt in eine weißliche Spitze endete“ (N I, S. 247). Bei diesen zwei Helden sowie bei den Halbdekadenten Makler Gosch und Hofrat Behrens spricht die Nase von einem ungewöhnlichen Charakter. Hofrat Behrens hat eine „aufgeworfene Nase“ (Z I, S. 79) und der Makler Gosch eine „gebogene Nase“ (B I, S. 228). Ähnlich wird Gustav Aschenbach mit einer „gedrungenen, edel gebogenen Nase“ bedacht (N II, S. 365). Die übrigen Halbdekadenten zeichnen sich durch ihre Nasenbildung nicht aus, hingegen die Mehrzahl der Dekadenten, und zwar durch ausgesprochen bizarre Formen. Christian Buddenbrook hat in jungen Jahren „die gleiche stark hervorspringende und gebogene Nase“ wie sein Vater (B I, S. 19 f.), später springt „zwischen den Wangenknochen die große, mit einem Höcker versehene Nase scharf und fleischlos hervor“ (B I, S. 329). Graf Trümmerhauff, ein dekadenter Adeliger und Klassengenosse Klaus Heinrichs auf der „Fasanerie“, besitzt eine „lange, spitze Nase mit messerscharfem Rücken und weiten, vibrierenden, dünnwandigen Nüstern“ (KH, S. 91) und Doktor Klaassen eine „Kartoffelnase“ (B I, S. 217). Bei Lobgott Piepsam tritt zwischen den ausgehöhlten Wangen „eine vorn sich knollenartig verdickende Nase hervor, die in einer unmäßigen, unnatürlichen Röte glühte und zum Überfluß von einer Menge kleiner

Auswüchse strotzte, ungesunder Gewächse, die ihr ein unregelmäßiges und phantastisches Aussehen verliehen. Diese Nase, deren tiefe Glut scharf gegen die matte Blässe der Gesichtsfläche abstach, hatte etwas Unwahrscheinliches und Pittoreskes, sie sah aus wie angesetzt, wie eine Faschingsnase, wie ein melancholischer Spaß" (N I, S. 143). Einige Vitale fallen durch kräftige Nasen auf, so Peeperkorn durch eine „große und fleischige" Nase (Z II, S. 350), Klöterjahn durch „geräumige Nüstern" (N I, S. 323) und Permaneder durch eine „gedrungene Nase" (B I, S. 411). Wahrscheinlich hängt die „ein wenig platt auf der Oberlippe" liegende (B I, S. 78) Nase des Herrmann Hagenström mit der Vitalität zusammen; denn dieser Nasenform begegnet man sonst nur noch bei Blüthenzweig (N I, S. 197). Die Nase des Kai Graf Mölln bezeugt adeliges Geblüt: „mit zarten Nüstern und schmalem, ganz leicht gebogenen Rücken" war sie „schon jetzt [im Knabenalter] von charakteristischem Gepräge" (N II, S. 164 f.). Außerhalb dieser Gruppen stattet der Dichter besonders den Sievert Tiburtius mit einem seltsam geformten Geruchsorgan aus; es sitzt bei ihm nämlich „wie ein kleiner, platter Knopf in seinem Gesicht" (B I, S. 358). Die Nase findet auch bei den Frauengestalten häufige Erwähnung. Von Anna Rainer heißt es: „Die Nase war vielleicht ein wenig lang" (N I, S. 81). Gerda Buddenbrook hat eine „gerade, starke Nase" (B I, S. 369), Gerda von Rinnlingen eine „kurze, aber recht fein geschnittene Nase" (N I, S. 14). Das „Näschen" der Imma Spoelmann ist „unbestimmt gebildet" (KH, S. 247). Die „eingedrückte Nase" der Clawdia Chauchat spricht von ihrer slavischen Rasse. Über den Juden Dr. Sammet schließlich erfährt man: „Seine Nase, zu flach auf den Schnurrbart abfallend, deutete auf seine Herkunft hin" (KH, S. 26). Aufschluß über Familienzugehörigkeit geben die Nasenformen der Buddenbrooks. Thomas Buddenbrooks Nase ist „die des Alten" (B I, S. 94), Hannos Nase „genau die seines Vaters und Urgroßvaters, wenn auch die Flügel noch zarter bleiben zu wollen schienen" (B II, S. 46). Christian gleicht hier wiederum seinem Vater. Schon in seinen Jugendjahren erkennt man an ihm „die gleiche stark hervorspringende und gebogene Nase" (B I, S. 19 f.). Schließlich ein Beispiel für Nasenfurchen. Neben anderen lächerlichen physiognomischen Merkmalen hat Tobios Mindernickel auch „zwei tiefe Furchen", „die grämlich von der Nase bis zu den abwärts gezogenen Mundwinkeln laufen" (N I, S. 100).

9. Im Vergleich zu Auge, Mund und Nase werden die übrigen Einzelheiten der Gesichtsbildung weniger häufig angeführt, doch

sind auch hier die vom Dichter beigebrachten Einzelheiten aufschlußreich. Zunächst einige Beispiele für das Kinn. Dem energischen Charakter entspricht bei Thomas Buddenbrook ein „rundes und festes Kinn" (B I, S. 94); bei dem ebenso willensstarken Vater des Bajazzo tritt das Kinn „rund und stark" hervor (N I, S. 55). Gustav Aschenbachs „wohlausgebildetes" und „weich gespaltenes Kinn" (N II, S. 365) weist auf seine Energie und seinen Hang zu sinnlichen Abenteuern hin. Der Makler Gosch hat ein „spitz hervorspringendes Kinn" (B I, S. 228), Alois Permaneder ein „kleines Kinn" (B I, S. 411) und der behagliche Mr. Johann Buddenbrook ein „breites, doppeltes" Kinn (B I, S. 10). Eine merkwürdige Form des Kinnes begegnet uns bei der Konsulin Buddenbrook: „zwischen Unterlippe und Kinn" ist bei ihr „durchaus keine Vertiefung" (B I, S. 11). Auf den Unterkiefer macht Mann beim Tränen-Trieschke in den „Buddenbrooks" aufmerksam. Dieser Pastor, der „allsonntäglich einmal inmitten seiner Predigt an geeigneter Stelle zu weinen begann", legt ein weitgehendes Interesse für schöne Frauen an den Tag und entwickelt als Gast im Buddenbrook-Hause einen Riesenappetit; diesem Charakterzug entsprechen physiognomisch „wahre Pferdekinnbacken" (B I, S. 357).

10. Häufiger als auf das Kinn geht der Dichter auf die Wangen ein. Als Kennzeichen der Familie finden wir sie wiederum in der Familie Buddenbrook. Konsul Buddenbrook ähnelt in seinen Gesichtszügen seinem Vater, doch sind sie ernster und schärfer, unter anderem sind seine Wangen „viel weniger voll, als die des Alten" (B I, S. 12). Christian, der schon als Bürschchen von sieben Jahren seinem Vater in beinahe lächerlicher Weise ähnlich ist, erbte die Augen und die Nase seines Vaters, „und unterhalb der Wangenknochen deuteten bereits ein paar Linien darauf hin, daß die Gesichtsform nicht immer die jetzige kindliche Fülle behalten werde" (B I, S. 20); als Erwachsener hat er denn auch „hagere und fahle Wangen", ähnlich wie sein Vater (B II, S. 70). Mit dem Alter „rundeten" sich die Wangen Thomas Buddenbrooks, kein Zeichen gesunder Fülle, denn sie sind „weißlich, bleich, ohne Blut und Leben" (B II, S. 263). Als Merkmal der Stammeszugehörigkeit werden die Wangenknochen erwähnt. Klaus Heinrich hat „so breite Wangenknochen, wie viele Leute hierzulande [in Mitteldeutschland] sie haben" (KH, S. 1). Von Sievert Tiburtius, der aus Ostpreußen stammt, heißt es: „seine Wangenknochen standen hervor" (B I, S. 358). Als Merkmal slavischer Abstammung findet man die „hochsitzenden Wangenknochen" der Clawdia Chauchat an-

geführt (Z I, S. 246). Außer dem dekadenten Christian Buddenbrook nennt der Dichter noch andere Dekadente mit hageren Wangen; so hat Lobgott Piepsam „ausgehöhlte Wangen“ (N I, S. 143), Tobias Mindernickel „eingefallene Wangen“ (N I, S. 100) und Hieronymus „hagere Wangen“ (N I, S. 189). Doch charakterisiert dieses physiognomische Merkmal bei den Dekadenten nur physische Unzulänglichkeit, Kränklichkeit und nicht Willensschwäche; denn auch beim Halbdekadenten Gustav Aschenbach und beim Helden Schiller kehrt es wieder. Bei Aschenbach ist die „Wangenpartie mager und gefurcht“ (N II, S. 365), und die Wangen Schillers, „sommersprossig und von Stubenluft fahl, erschlafften und fielen ein“ (N I, S. 248). Verdächtiger sind die „blauen“ Backen von Hofrat Behrens (Z I, S. 79). Der strotzend gesunde Münchner Alois Permaneder hat Wangen, „außerordentlich dick, fett, aufgetrieben und gleichsam hinaufgeschoben zu den Augen“ (B I, S. 411). An dieser Stelle merken wir zwei Einzelheiten an, die beim Rittmeister Baron Harry und beim ehemaligen Korpsstudenten Assessor Witznagel forsches Draufgängertum kennzeichnen. Baron Harry hat eine „rote Narbe über der rechten Backe“ (N I, S. 212), und die Wange des Assessor Witznagel ist „mit einer Menge von kleinen Mensurschrammen“ bedeckt (N I, S. 86). Die Beschreibung der Wangenbildung veranlaßt den Dichter mitunter zum Preise der Frauenschönheit. Beim Lachen bilden sich bei der Großherzogin Dorothea „wundervolle kleine Gruben“ in den „weichen Wangen“ (KH, S. 65). Doch konnte kein Mittel beim Altern den Zerfall ihrer Schönheit hindern. „Der süße Glanz ihrer tiefblauen Augen erlosch, Ringe von schlaffer, geblicher Haut bildeten sich darunter, die wundervollen kleinen Gruben in ihren Wangen höhlten sich zu Furchen und ihr stolzer und herber Mund erschien nun ... scharf und mager“, und da „ihre Schönheit ihre Seele gewesen war und sie nichts gewollt und geliebt hatte, als die erhebende Wirkung dieser Schönheit ... so war sie nun ratlos und sehr verarmt, konnte innerlich den Übergang zu dem neuen Zustand nicht finden und nahm Schaden an ihrem Gemüte“ (KH, S. 154). Hier haben wir ein deutliches Beispiel dafür, daß bei Menschen, die am Äußerlichen hängen, die Physiognomie den Charakter bilden kann.

11. Hin und wieder hebt Thomas Mann die Bildung von S t i r n und S c h l ä f e n hervor. Schillers geistiger Hoheit entspricht physiognomisch die „hohe und zarte Stirn“ und seiner zarten Konstitution die von den roten Haaren freigelassenen „blaß geäderten Buchten über den Schläfen“ (N I, S. 247). Ähnlich deutet das „bläuliche, allzu

sichtbare Geäder" an Thomas Buddenbrooks „schmalen Schläfen, von denen das Haar in zwei Einbuchtungen zurücktrat" an, „daß seine Konstitution nicht besonders kräftig" ist (B I, S. 297). Die „durcharbeitete Stirn" Tonio Krögers (N II, S. 31) und die „hohe, zerklüftete und gleichsam narbige Stirn" Gustav Aschenbachs (N II, S. 365) sind Symptome geistiger Kämpfe, ebenso die „schmalen Schläfen" bei Thomas Buddenbrook (s. oben) und Großherzog Albrecht II. (KH, S. 57). Ob die „niedrige, eckig hervorspringende Stirn" bei Hieronymus im „Gladius Dei" (N I, S. 189) dekadente Einseitigkeit oder heldenhafte, fanatische Tatkraft symptomatisiert oder nicht, kann nicht entschieden werden. Im Hinblick auf den Prior in der „Fiorenza", der ebenfalls eine „schmale, kantige Stirn" besitzt (N II, S. 209), muß man die zweite Möglichkeit für wahrscheinlicher halten. Unter den Vitalen sticht der adelige Kai Graf Mölln mit einer „alabasterweißen Stirne" hervor (B II, S. 164). Mynheer Peeperkorn, über den bedeutende Schicksale hinweggingen, und der hinsichtlich seiner Geistigkeit nicht hinter den zwei Halbdekadenten Settembrini und Naphta zurücksteht, aber beide an Tiefe und Geschlossenheit des Lebensgefühls überragt, dieser Mynheer Peeperkorn hat „ausgeprägte Stirnfalten, die erst an den Schläfen aufwärts und dann horizontal über . . . seine hohe, rote Stirn" laufen (Z II, S. 365). Auch bei Frauengestalten wird die Stirn erwähnt. Die sinnliche, geistig beschränkte Amra hat eine „schmale Stirn" (N I, S. 115), eine „fast rührend schmale Stirn" (N I, S. 116) und die ebenso schöne wie seelisch und geistig tiefe Gerda Buddenbrook eine „schneeige, makellose Stirn" (B I, S. 370). Über der „markant gezeichneten Braue" der schwachen, zarten und liebreizenden Gabriele Eckhof „verzweigt" sich ein „kleines, seltsames Äderchen blaßblau und kränklich in der Klarheit und Makellosigkeit dieser wie durchsichtigen Stirn" (N I, S. 319).

12. Selten führt der Dichter die O h r e n an. Dem bizarren Charakter des Halbdekadenten Raoul Ueberbein entsprechen ein Paar „abstehender und nach oben spitz zulaufender Ohren" (KH, S. 92). Die Ohren des fragwürdigen Pastors Sievert Tiburtius sind „groß, äußerst abstehend, an den Rändern weit nach innen zusammengerollt und oben so spitz, wie die eines Fuchses" (B I, S. 358), und der unglückliche Joachim Ziemssen wäre „geradezu schön gewesen, wenn er nicht abstehende Ohren gehabt hätte. Sie waren sein einziger Kummer und Lebensschmerz gewesen bis zu einem gewissen Zeitpunkt. Jetzt hatte er andere Sorgen" (Z I, S. 16 f.). Ob der Dichter

mit diesem Schönheitsfehler den dem Schicksal gegenüber widerspenstigen jungen Mann charakterisieren wollte oder nicht, stellen wir dahin; jedenfalls steht bei Joachim Ziemssen diesem äußeren Mangel ein innerer zur Seite.

13. Mehr als die Hälfte aller physiognomischen Beschreibungen gelten dem Gesicht. Die meisten übrigen Beschreibungen fallen auf den Teint und die Hände. Hals und Nacken, Arme und Schultern, Füße, Beine und Hüften, Bauch, Brust und Rücken teilen sich in den Rest. Zunächst Hals und Nacken. An einigen Frauengestalten wird die Schönheit des Halses hervorgehoben; die Konsulin Buddenbrook, sonst keine Schönheit, hat einen Hals von „vollendeter Schönheit" (B I, S. 11 f.), Ingeborg Holm einen „weichen, geschmeidigen Hals" (N II, S. 75) und Gerda von Rinnlingen einen „weißen Hals" (N I, S. 32). Weniger vorteilhaft als bei diesen drei vitalen Frauengestalten, und merkwürdigerweise scheinen nur die vitalen Frauen bei Thomas Mann schöne Hälse zu haben, nimmt sich der Hals der schwächlichen, ungeschickten, doch seelisch tiefen Magdalena Vermehren im „Tonio Kröger" aus: „der magere Hals stak so tief zwischen diesen armseligen Schultern, daß das stille Mädchen fast ein wenig verwachsen erschien" (N II, S. 81 f.). Bei einem Helden und einigen Dekadenten, die schon durch ihre Nasen- und Wangenbildung auffielen, symptomatisiert die Halsbildung körperliche Gebrechlichkeit. Schillers „weißer Hals" ragt „lang aus der Binde hervor" (N I, S. 247), Christian Buddenbrooks Hals ist „dünn und zu lang" (B I, S. 329), Tobias Mindernickel hat einen „hageren Hals" (N I, S. 100) und Lobgott Piepsam einen „langen, dürren Hals mit großem Kehlkopfapfel" (N I, S. 143). Ähnlich ironisiert Mann den Organisten Pfühl in den „Buddenbrooks" durch einen „langen" Hals, der mit einem „sehr großen Kehlkopfknoten" versehen ist (B II, S. 138) und die vitale, hinterhältige Fräulein Unschlitt in der „Königlichen Hoheit" durch die an ihrem Halse hervortretenden „Schlüsselbeine" (KH, S. 113). Beim vitalen, beleibten Permaneder, dessen „Untergesicht und Hals, Hinterkopf und Nacken, Wangen und Nase ... ein wenig formlos und gepolstert ineinander" übergehen, läuft „unterhalb des kleinen Kinnes eine steile Linie in die schmale, weiße Halsbinde hinein ... die Linie eines kropfartigen Halses, der keine Vatermörder geduldet haben würde" (N I, S. 411). Dem Mangel an Haltung entspricht bei Hofrat Behrens das „heraustretende Genick" (Z I, S. 79), bei Clawdia Chauchat der im „Nackenausschnitt" heraustretende „Wirbelknochen" (Z I, S. 211). Der Nacken des skurrilen Bankier Kessel-

meyer ist von der Hälfte des Hinterkopfes an „ganz rot und rissig“ (B I, S. 215), und Doktor von Schröder, Minister der Finanzen und der Landwirtschaft, ein wohlgenährter, harmloser Mann, hat einen „Wulstnacken“ (KH, S. 12).

14. Bei seinen Frauengestalten betont Mann häufig die Anmut des Teints, wobei er fein nuanciert. Imma Spoelmann hat ein „perlblasses Gesichtchen“ (KH, S. 267), und die Haut ihres Halses schimmert wie „angerauchter Meerschaum“ (KH, S. 276); das Blumenmädchen Anna in den „Buddenbrooks“ hat einen „mattgelblichen Teint, wie er weit und breit nicht ähnlich zu finden war“ (B I, S. 211), und die Haut Amras zeigt ein „vollkommen südliches mattes und dunkles Gelb“ (N I, S. 115). Bei diesen drei Gestalten spricht die Hautfarbe von dem zum Teil exotischen Geblüt. Anders bei den distinguierten Damen nordgermanischer Herkunft. Die Konsulin Buddenbrook, geborene Kröger, hat einen „außerordentlich zartweißen Teint mit vereinzelten kleinen Sommersprossen“ (B I, S. 11); das Gesicht der Gerda Buddenbrook leuchtet „mattweiß“ (B I, S. 369), ebenso das der Gerda von Rinnlingen, über deren Nase zudem noch ein „kleiner Sattel von Sommersprossen“ sitzt, „was sie gut kleidete“ (N I, S. 14). Die muntere Tony hat als Mädchen ein „frisches Gesichtchen“ (B I, S. 75), von der alternden Tony heißt es: „Ihr Teint war ein wenig flaumig und matt geworden“ (B II, S. 474), und Anna Rainer hat einen „zart brünetten Teint“ (N I, S. 81). Die „gerötete Weiße der Haut“ bei Clawdia Chauchat (Z I, S. 247) spricht von slavischer Abstammung, und die „elfenbeinfarbene Levi“ im „Zauberberg“ (Z I, S. 117) ist eine Jüdin. Mitunter erwähnt Thomas Mann Unreinheiten. Auf die Sommersprossigen wiesen wir schon hin; im „Zauberberg“ kommt noch eine „leberfleckige Iltis“ vor (Z I, S. 117). Der Morbidität der Dekadenten und Halbdekadenten entspricht eine ungesunde Hautfarbe. Tobias Mindernickel hat ein „fahles Gesicht“ (N I, S. 100), van der Qualen einen „gelblichen Teint“ (N I, S. 170), Detlev Spinell ein „rundes, weißes, ein wenig gedunsenes Gesicht“ (N I, S. 324), Raoul Ueberbein eine „grünlich-weiße Gesichtsfarbe“ (KH, S. 91). Dr. Krokowski ist „außerordentlich bleich“, ja von „durchscheinender, phosphoreszierender Blässe“ (Z I, S. 32) und Johann Friedemann „bleich“ (N I, S. 17). Der gesunde Grünlich dagegen besitzt ein „rosiges“ Gesicht (B. I, S. 117); seine Tochter Erika erbt von ihm denselben „rosigen Teint“ (B II, S. 12). Im Verein mit Grünlichs übrigen physiognomischen Eigenschaften macht diese rosige Gesichtsfarbe einen widerlichen Eindruck. Die Gesichtshaut des schönen, aber ungesunden Tadzio

„stach weiß wie Elfenbein gegen das goldige Dunkel der umrahmenden Locken ab“ (N II, S. 382). Der vitale Baron Harry hat ein „rötlich verbranntes“ Gesicht (N II, S. 212), Klöterjahn ein „rotes Gesicht“ (N I, S. 322) und Weinhändler Köppen ein „dunkelrotes Gesicht“ (B I, S. 22). Morten Schwarzkopf sticht von den übrigen Vitalen ab durch einen „außerordentlich hellen Teint, eine Haut wie poröses Porzellan, die bei der geringsten Gelegenheit hellrot anlaufen konnte“ (B I, S. 153). Seine Haut bezeugt Sensibilität, die jedoch der Dekadenz fernsteht. Die Haut wird zuweilen auch an und für sich beschrieben; so hat Morten Schwarzkopf eine „Haut wie poröses Porzellan“, bei Christian Buddenbrook umspannt die Haut „überall straff seinen Schädel“ (B I, S. 329), und von der Haut Amras heißt es: „Diese Haut umspannte Formen, die ebenfalls von einer südlichen Sonne gereift erschienen“ (N I, S. 115).

15. Neben dem Gesicht verraten die Hände den Charakter des Menschen am meisten. Thomas Mann sagt von Hans Castorp: „Er hatte viel Sinn und kritische Aufmerksamkeit für Hände und war gewöhnt, auf diesen Körperteil zuerst, wenn er neue Bekanntschaften machte, sein Augenmerk zu richten“ (Z I, S. 130). Denselben kritischen Sinn bekundet er selbst, wenn er auch sein Augenmerk diesem Körperteil nicht zuerst schenkt. Bei den Buddenbrooks wird die Hand als Familienmerkmal leitmotivisch verwendet. Bei Mr. Buddenbrook stößt man zuerst auf die „weiße, ein wenig kurze aber feingegliederte Hand der Buddenbrooks“ (B I, S. 55). Von ihm gehen die echt Buddenbrookschen Hände auf seine Nachkommen Tony (s. B I, S. 250), Thomas (s. B I, S. 297) und Hanno (s. B. II, S. 46) über. Der gesundheitlich zarte Thomas hat daneben Hände „weiß wie die Manschetten“ und „von einer frostigen Blässe, die erkennen ließ, daß sie vollkommen trocken und kalt waren“ (B I, S. 320). An Mme. Antoinette Buddenbrook preist der Dichter die „noch immer schönen und weißen Hände“ (B I, S. 11), an der Konsulin Buddenbrook die „weißen und zartblau geäderten Hände“ (B I, S. 308), an Imma Spoelmann die „schmalen und schönen Kinderhände“ (KH, S. 276), an Gabriele Eckhof die „schönen, blassen Hände“ (N I, S. 319), und die Hände des Blumenmädchens Anna sind von „mattgelblicher“ Farbe, „schmal und für ein Ladenmädchen von außerordentlicher Schönheit“ (B I, S. 211). Dagegen ist die Hand Clawdia Chauchats nicht „sonderlich damenhaft“; „ziemlich breit und kurzfingrig, hatte sie etwas Primitives und Kindliches, etwas von der Hand eines Schulmädchens“ (Z I, 130 f.); ähnlich kennzeichnet Ingeborg Holm „eine gar nicht besonders

schmale, gar nicht besonders feine Mädchenhand" (N II, S. 16). Häßliche Finger hat die Miß Robinson im „Zauberberg", nämlich „dürre, verfrorene Finger" (Z I, S. 76). Die Helden, Halbdekadenten und Dekadenten fallen durch ungewöhnliche Hände auf. Von den aristokratischen, zarten Händen Thomas Buddenbrooks war schon die Rede. Dem innerlich unzulänglichen Überbein gehören „kleine und zarte" Hände an (KH, S. 92) und dem Ästheten und Italiener Settembrini „kleine, gelbliche" Hände (Z I, S. 98). Der baumlange Hofrat Behrens hat Hände, „groß wie eine Schaufel" (Z I, S. 79), was seine ganze Erscheinung noch auffälliger und fragwürdiger macht. Um eine Schattierung ungesunder und verdächtiger wirken die Hände der Dekadenten; Tobias Mindernickel hat „lange und hagere Hände" (N I, S. 110), Großherzog Albrecht II. „magere, kalte Hände" (KH, S. 170) und Grünlich „lange, von hohen blauen Adern durchzogene Hände" (B I, S. 280). Als Christian Buddenbrook von Valparaiso zurückkehrt, sind seine Hände „von jenem matten und porösen Weiß, wie die Hitze es hervorbringt" (B I, S. 330); bei ihm weist die Hand auf Klimawechsel hin. „Noch kindliche, aber schmale Hände" charakterisieren den Knaben Tadzio im „Tod in Venedig" (N II, S. 382). Auf einen schweren Beruf deuten die „dürren, roten" Hände des Speicherarbeiters Grobleben in den „Buddenbrooks" hin (B II, S. 16). Der feine, stutzerhafte Oberlehrer Goldener in den „Buddenbrooks", bescheidener Leute Kind, nimmt sich mit seinen „plumpen und roten Händen", auf die er „unbegreiflicherweise eitel ist", lächerlich aus (B II, S. 426). Die Vitalen Peeperkorn und Kai Graf Mölln heben sich von den übrigen Vitalen durch die Handbildung ab. Die Hände Peeperkorns sind „ziemlich breit, aber mit langen, spitz zulaufenden Nägeln versehen" (Z II, S. 350), und die Hände Kais, eines verwahrlosten Grafensohnes, scheinen „imprägniert mit Staub und Erde und von unveränderlich hellgrauer Farbe"; seinem adeligen Geblüte gemäß sind sie daneben noch „schmal und außerordentlich fein gebildet, mit langen Fingern und langen, spitz zulaufenden Nägeln" (B II, S. 164). Auf die Fingernägel weist der Dichter bei Thomas Buddenbrook, beim Oberhofmarschall v. Bühl zu Bühl und etwa noch bei einem „fünfzehn- oder sechzehnjährigen Jungen" im „Zauberberg" hin. Die „schön gepflegten ovalen Fingernägel" des Thomas Buddenbrook neigen zu einer „bläulichen Färbung" (B I, S. 320), der Oberhofmarschall v. Bühl zu Bühl in der „Königlichen Hoheit" hat „lange, gelbe Fingernägel", und der Junge im „Zauberberg", „ein kapitaler Esel offenbar", führt beim Hüsteln den „lang gewachsenen,

salzlöffelähnlichen Nagel seines kleinen Fingers zum Munde“ (Z I, S. 188). Auch die Behaarung des Handrückens führt der Dichter bei Männergestalten an. Der Lotsenkommandeur Schwarzkopf hat „braune, blondbehaarte Schifferhände“ (B I, S. 191), Doktor Langhals, der zweite Familienarzt der Buddenbrooks, „außerordentlich kleine, schwarzbehaarte Hände“ (B II, S. 215), Hannos Lehrer Hückopp „weißbehaarte Händchen“ (B II, S. 424), doch auf den Händen des Lehrers Mühsam, „deren Poren weit offen standen, wuchs nicht ein einziges Härchen“ (B II, S. 459). Auch die Handgelenke werden erwähnt; Tony hat „zarte Gelenke“ (B I, S. 250), Tadzio „feine Gelenke“ (N II, S. 382) und Mme. Kethelsen, eine ältere Jungfer in den „Buddenbrooks“, „hagere Handgelenke“ (B I, S. 107).

16. Schultern und Arme. Das Wesen im „Kleiderschrank“, mehr ein liebliches Traumgebilde als ein Mensch von Fleisch und Blut, hat „Kinderschultern“ und „schmale, zarte Arme“ (N I, S. 187 f.), Sesemi Weichbrot, die jungfräuliche Pensionsmutter Tonys, „schmale Kinderschultern“ (B I, S. 105), Julchen Hagenström, die Schulkameradin Tonys, „etwas zu hohe Schultern“ (B I, S. 76) und die beim Tanze immer hinfallende, dekadente Magdalena Vermehren „spitze und dürftige Schultern“ (N II, S. 81). Im „Zauberberg“, der von Dekadenten und Kranken wimmelt, treiben „hängeschultrige Jünglinge“ (Z I, S. 143) und ein „Herr mit vorhängenden Schultern“ (Z I, S. 132) ihr Unwesen. Dr. Krokowski ist „breitschultrig“ (Z I, S. 32), was sich seltsam genug an ihm ausnimmt. Einige Frauengestalten fallen durch schöne Arme auf, so die Großherzogin Dorothea mit ihren „elfenbeinfarbenen Oberarmen“ (KH, S. 66). Weitere Beispiele für schöne Frauenarme. Die Arme der Clawdia Chauchat findet Hans Castorp „schöner“ als die Hände, „weich“ und „zart und voll — und kühl, aller Mutmaßung nach“ (Z I, S. 217); Imma Spoelmanns Arme sind „rund und fest“ und „dennoch vor dem Handgelenk wie die eines Kindes“ (KH, S. 267), und der „runde, mattweise Arm“ der Gerda von Rinnlingen ist „wie die schmucklose Hand von blaßblauem Geäder durchzogen“ (N I, S. 17). Das Folgmädchen der ersten Generation der Buddenbrooks dagegen hat Dienstmädchenarme, nämlich „rote Arme“ (B I, S. 26). Ausgesprochen komisch sieht jener scheue und verschämte Lehrling aus, der Thomas Buddenbrook am Tage des Geschäftsjubiläums das unheilvolle Telegramm überbringt; er ist ein „kleiner, verwachsener Mensch“ und hat „unnatürlich lange, dünne Arme“ (B II, S. 134). Der vitale Krauthuber im „Gladius Dei“ (der den schmächtigen Hieronymus aus dem Laden seines Brotgebers

hinauswirft), „eine unmäßige, langsam über den Boden wuchtende und schwer prustende Riesengestalt, genährt mit Malz, ein Sohn des Volkes von fürchterlicher Rüstigkeit", hat „sagenhafte Arme" (N I, S. 205 f.).

17. Hüften, Beine und Füße. Die fremdartig schöne Clawdia Chauchat ist „verhältnismäßig hochbeinig und nicht breit in den Hüften", ferner haben ihre Beine eine „schlanke Linie" (Z I, S. 360). Hans Hansen, eine norddeutsche Idealgestalt, ist „breit in den Schultern und schmal in den Hüften" und hat „schlanke Beine" (N II, S. 5). Der Balletmeister François Knaak, der in „Tonio Kröger" und in der Novelle „Wie Jappe und Do Escobar sich prügelten" auftaucht, und den man hier wie dort einen Affen nennt („Was für ein unbegreiflicher Affe", denkt Tonio Kröger: N II, S. 19, und in der Novelle von der Prügelei zwischen Jappe und Do Escobar heißen ihn einige Jungen „geradeheraus einen Affen und Feigling": N I, S. 271), dieser Balletmeister hat hier wie dort „fette Hüften" (N II, S. 18; „fett namentlich in der Hüftengegend": N I, S. 269). Das Wesen im „Kleiderschrank", das nackt im Kleiderschrank van der Qualens steht, hat „schlanke Beine" (N I, S. 179). Einige Männergestalten werden durch die Bildung der Beine und Füße ironisiert. Auf die Beine Christians weist Mann von Entwicklungsphase zu Entwicklungsphase erneut hin. Bei Christians Rückkehr aus der Fremde weisen seine „mageren Beine eine starke Krümmung nach außen" auf (B I, S. 329), später sind sie „dünn, gebogen" (B I, S. 377) und nach einigen Jahren „dürr" und „gekrümmt" (B II, S. 70). Der eigenwillige und vitale Gotthold Buddenbrook, der die Familientradition der Buddenbrooks bricht, indem er eine „Mesalliance" mit der „Mamsell Stüwing" eingeht, d. h. ihren „Laden heiratet" (B I, S. 60), wird als „kurzbeinig" beschrieben (B I, S. 90), ebenso der vitale Klöterjahn sr. (N I, S. 322). Schiller hat „nach innen gekrümmte Beine" (N I, S. 247), und die Beine des Rechtsanwalts Jacoby „erinnerten in ihrer säulenhaften Formlosigkeit an diejenigen eines Elefanten". Den Hofrat Behrens ironisiert der Dichter durch „ein paar kolossale Füße" (Z I, S. 79) und Detlev Spinell durch „Füße von seltenem Umfange" (N I, S. 324). Dagegen nehmen sich Naphtas Füße „sehr zierlich" aus (Z II, S. 56) und Johann Friedemanns Füße „zartgeformt und schmal" (N I, S. 5).

18. Beschreibungen von Brust, Rücken und Bauch sind selten. Beispiele für die Brust. Marusja mit ihrer „hoch und üppig entwickelten" Brust (Z I, S. 360) und Erika Weinschenk mit ihrem „vollen Busen" (B II, S. 184) einerseits, Clawdia Chauchat mit ihrer

„kleinen und mädchenhaften“ Brust (Z I, S. 360) und etwa noch das Wesen im „Kleiderschrank“ mit ihren „kleinen Brüsten“ (N I, S. 180) anderseits, sind gute Beispiele für die physiognomische Verschiedenheit der vitalen von den seelischen Frauengestalten. Unter den Männergestalten machen ein Herr im „Zauberberg“ und Moritz Hagenström in den „Buddenbrooks“ durch die Form ihrer Brust einen morbiden Eindruck; dieser hat eine „flache Brust“ (B I, S. 441), jener einen „konkaven Brustkasten“ (Z I, S. 143). Beispiele für Rücken und Bauch. Der von „Fettpolstern gewölbte Rücken“ des übermäßig beleibten Rechtsanwalts Jacobi ist „der eines Bären“, und sein Bauch hat eine „ungeheure Rundung“ (N I, S. 116). Rektor Wulicke, der schreckliche Gott Hannos und seiner Mitschüler, besitzt einen „spitzen Bauch“ (B II, S. 429) und Doktor von Schröder in der „Königlichen Hoheit“ einen „kleinen Bauch, der sich unvermittelt unter dem Magen erhob“ (KH, S. 12).

19. Zum Schlusse die Anomalien und Krankheiten. Therese Weichbrodt „war so bucklig, daß sie nicht viel höher war als ein Tisch“ (B I, S. 105), und vom buckligen Johann Friedemann heißt es: „Wie er so mit seiner spitzen und hohen Brust, seinem weit ausladenden Rücken und seinen viel zu langen, mageren Armen auf dem Schemel hockte und mit einem behenden Eifer seine Nüsse knackte, bot er einen höchst seltsamen Anblick“ (N I, S. 5). Die Saaltochter im „Zauberberg“ ist „klein wie ein Kind, mit einem alten langen Gesicht, — eine Zwergin“ (Z I, S. 74). Die Linke von Klaus Heinrich „war unschön: bräunlich und runzlig und hatte mit der Rechten im Wachstum nicht Schritt gehalten“ (KH, S. 63). Bendix Grünlich hat neben dem einen Nasenflügel „eine auffällige Warze“ (B I, S. 117). Die Vermieterin im „Kleiderschrank“, von der man nicht weiß, ob sie ein wirklicher Mensch oder eine Märchengestalt und zwar eine Hexe oder Zauberin ist, „zeigte ein eingefallenes Vogelgesicht, und auf ihrer Stirn war ein Stück Ausschlag zu sehen, ein moosartiges Gewächs. Es war etwas ziemlich Abscheuliches“ (N I, S. 175). An einem Auge der Frau Oberin im „Zauberberg“ sitzt stets „ein in der Entwicklung sehr weit vorgeschrittenes Gerstenkorn“ (Z I, S. 281). Im „Tristan“ und im „Zauberberg“ wimmelt es von Kranken, kein Wunder, da die Handlung in einem Sanatorium spielt (im „Tristan“ in einem Sanatorium für Kranke aller Arten, im „Zauberberg“ in einem Lungensanatorium zu Davos). Auch in den anderen Werken kommen Kranke vor. Unter den „Buddenbrooks“ leidet Christian an Nervosität und krankhafter Einbildung, Thomas an

Nervosität und allgemeiner Schwäche; ein durch eine Zahnextraktion verursachter Blutsturz bricht sein schweres Dasein ab. Die Konsulin Buddenbrook stirbt an einer Lungenentzündung und der alle Kinderkrankheiten durchleidende Hanno am Typhus. Nur die beiden ersten Generationen der Buddenbrooks, sowie Tony und ihre Tochter Erika erfreuen sich starker Gesundheit. Tonys Schwester Klara dagegen stirbt an Gehirntuberkulose. Lobgott Piepsam ist ein unheilbarer Alkoholiker; Schiller leidet an einem „besonderen und unheimlichen Schnupfen, der ihn fast nie völlig verließ", der die „Augenlider entflammt und die Ränder seiner Nasenlöcher ganz wund" macht, und der ihm „in Kopf und Gliedern" liegt „wie eine schwere, schmerzliche Trunkenheit" (N I, S. 245); Lorenzo Medici, um auch ihn zu erwähnen, wird von einer „namenlosen" Krankheit (N II, S. 151) abgezehrt und Savonarola durch „Fieber, Ruhr und unaufhörliche Gedankenarbeit" (N II, S. 213). Gustav Aschenbach fällt in Venedig der Cholera zum Opfer. Eine abscheuliche Krankheit plagt den Schauspieler Müller-Rosé in den „Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull"; sein ganzer Körper ist besät mit „abscheulichen Pikkeln", „rot umrändert", „mit Eiterköpfen versehen" und „auch blutend zum Teil" (Krull, S. 49). Eine ekelhafte, den Leiden Müller-Rosé's verdächtig ähnliche Krankheit befiel die Natalie von Mallinckrodt im „Zauberberg"; „ihr Organismus schien mit Giftstoffen überschwemmt, so daß alle möglichen Krankheiten sie abwechselnd und gleichzeitig heimsuchten. Sehr in Mitleidenschaft gezogen war ihr Hautorgan, das zu großen Teilen von einem qualvoll juckenden, da und dort wunden Ekzem überzogen war, auch am Munde" usw. (Z I, S. 525 f.). Großherzog Johann Albrecht III. „starb an einer furchtbaren Krankheit, die etwas Nacktes und Abstracktes hatte und eigentlich mit keinem anderen Namen, als eben dem des Todes zu bezeichnen war ... Es handelte sich im wesentlichen um eine Zersetzung des Blutes, hervorgerufen durch innere Eiterungen, und eine tiefgreifende Operation ... konnte den fressenden Gang der Vernichtung nicht einmal verlangsamen" (KH, S. 144 f.).

Diese knappe Übersicht über die im Werke Manns vorkommenden Krankheiten sagt um nichts mehr aus, als daß der Dichter allen Lebensproblemen gegenüber offen ist, dem Problem von Krankheit und von Gesundheit, Zerstörung und Aufbau. In das Wesen des Mannschen Krankheitsproblems dringt man erst mit der Frage nach der symptomatischen Bedeutung der Krankheit ein. Wir wiesen oben darauf hin, die Krankheit sei bei den Helden Begleit-

erscheinung des Hanges nach dem Abgrund, nach der extremen, vom Leben losgelösten Geistigkeit und betonten, daß die Helden die Krankheit bekämpfen und sich zu geistig-heldenhafter, lebenstüchtiger Tat durchringen. Der Sieg der zerstörerischen Kräfte bedeutet bei Paolo Hofmann, Johann Friedemann, Thomas Buddenbrook und Großherzog Johann Albrecht III. nicht ein Nachlassen der Willenskraft, sondern ein unentrinnbares Fatum, vor dem der Menschenwille versagt. In der düster fatalistischen ersten Entwicklungsphase gehen alle Helden zugrunde. Die Helden der zweiten und der vierten Phase bleiben mit Ausnahme von Großherzog Johann Albrecht III. am Leben, weil Thomas Mann in diesen Phasen an den Sieg der konstruktiven Lebensmächte über die destruktiven glaubte. Die Helden der dritten Phase nehmen eine Sonderstellung ein. Ähnlich wie die Helden ringen die Halbdekadenten mit ihrer Krankheit, nur lügen sie sich über ihre Morbidität hinweg. Die Dekadenten dagegen begrüßen in ihrer Krankheit die Erlösung von den Qualen eines freudelosen Daseins. Die geringste symptomatische Bedeutung hat die Krankheit bei den Vitalen. Von den fünfzehn in der obigen Tabelle aufgeführten vitalen Männergestalten sterben nur Mr. Johann Buddenbrook, Konsul Buddenbrook und Peeperkorn. Ihr Tod ist entweder ein natürliches und langsames Hinüberwandeln ins Unerforschliche wie bei dem Greise Mr. Johann Buddenbrook, oder ihr Lebensfaden bricht mitten in der Blüte der Kraft ab wie beim Konsul Buddenbrook und bei Peeperkorn. Konsul Buddenbrook erliegt einem Schlaganfall, und Peeperkorn legt Hand an sich, weil er das Versagen seines Lebensgefühles als kosmische Katastrophe empfindet. Der am Wechselfieber leidende Peeperkorn ist überhaupt der einzige ernstlich Kranke unter den Vitalen; trotzdem schaltet und waltet er mit seinen Kräften wie ein Gesunder, ein Gott, für den die Gesetze der Vergänglichkeit dahinfallen, bis auch er vor dem Ende steht. Gerade die souveräne Art, mit der er über seinen Tod verfügt, steht im scharfen Gegensatze zu den Dekadenten. Dort ist der Tod ein letzter, vulkanisch eruptiver Ausbruch des Lebensgefühls, hier ein müdes und erlöstes Aufflackern einer niedergebrannten Kerze. Auch die vitalen Frauengestalten gehören mit ganzer Seele dem Leben an. Bis zu ihrem letzten Atemzuge klammert sich die Konsulin Buddenbrook an die geliebten Dinge dieser Welt an. Und ihre hochbetagte Schwiegermutter scheidet schicksalsergeben und sanft dahin, wie ihr Gatte eine ausgereifte Frucht, die sich vom Aste löst und ihrer letzten, naturgewollten Bestimmung friedlich entgegenfällt. Die einzige Kranke unter

den vitalen Frauengestalten, Frau Stöhr im „Zauberberg“, verhält sich der Krankheit gegenüber wie Mynheer Peeperkorn, dem wir sie nur unter gehörigem Abstand nach unten vergleichen. Sie ist fürchterlich rüstig und bleibt im Gegensatze zu Mynheer Peeperkorn am Leben. Die seelischen Frauengestalten sind den Unbilden des Daseins gegenüber nicht so widerstandsfähig wie die vitalen: die Morbiden wirken lieblich und rührend, Klothilde Buddenbrook, die Gräfin Löwenjoul und andere Nebengestalten ausgenommen.

Damit brachten wir das Wesentlichste zur Physiognomik Manns bei und gelangen zusammenfassend zu diesem Schluß: Ihrem Charakter gemäß haben die Helden eine zarte, geistig betonte, meist kränkliche und fremdartig ungewöhnliche Erscheinung, ähnlich die Halbdekadenten, die jedoch geistiger Hoheit ermangeln. Am krankhaftesten und verdächtigsten mutet die Physiognomie der Dekadenten an, während sich die Vitalen robuster Gesundheit erfreuen und zuweilen geistige Hoheit nicht vermissen lassen. Wie die vitalen Männergestalten sind die vitalen Frauengestalten gesund und in der Mehrheit von großer Schönheit; die nicht weniger schönen seelischen Frauengestalten erscheinen wie die Helden zart und zum Teil fremdartig.

IV. Habitus.

Unter den Begriff des Habitus fällt alles, was der Mensch von sich aus zu seiner Erscheinung hinzufügt: Kleidung, Frisur, Schmuck und Toilette. Thomas Mann verwendet die Charakterisierung durch den Habitus ebenso ausgiebig wie die oben analysierten Charakterisierungsmittel. Vor allem lenkt er sein Augenmerk auf die K l e i d u n g, aus der sich erstens ergibt, in welchem Milieu sich eine Gestalt bewegt und zweitens, ob sie sich den Modevorschriften des betreffenden Milieus fügt oder sich Freiheiten erlaubt. Als aristokratische Menschen, die sich innerhalb der menschlichen Gesellschaft nützlich machen, kleiden sich die Helden nach der vorgeschriebenen Mode ihres Milieus, aber mit auserlesenem Geschmack. Nach der bürgerlich-aristokratischen Mode des ausgehenden neunzehnten und des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts richten sich Paolo Hofmann, Johann Friedemann, Thomas Buddenbrook, Tonio Kröger und Hans Castorp. Unter ihnen sticht durch seine Eleganz besonders Thomas Buddenbrook hervor. Die „soliden, biederen und ehrenfesten Bürger“ Lübecks finden ihn „ein bißchen prätentiös ... ein bißchen ... anders: anders auch als seine Vorfahren. Man wußte, besonders

der Tuchhändler Benthien wußte es, daß er nicht nur seine sämtlichen feinen und neumodischen Kleidungsstücke — und er besaß deren ungewöhnlich viele: Pardessus, Röcke, Hüte, Westen, Beinkleider und Krawatten — ja auch seine Wäsche aus Hamburg bezog. Man wußte sogar, daß er tagtäglich, manchmal sogar zweimal am Tage, das Hemd wechselte, und sich das Taschentuch und den à la Napoleon III. ausgezogenen Schnurrbart parfümierte. Und das alles tat er nicht der Firma und der Repräsentation zuliebe — das Haus Johann Buddenbrook hatte das nicht nötig — sondern aus einer persönlichen Neigung zum Superfeinen und Aristokratischen" (B I, S. 372). Später verrät der Dichter der „Buddenbrooks" selbst, daß „das, was man Thomas Buddenbrooks ‚Eitelkeit' nannte, die Sorgfalt, die er seinem Äußeren zuwandte, der Luxus, den er mit seiner Toilette trieb ... ursprünglich um nichts mehr" war, „als das Bestreben eines Menschen der Aktion, sich vom Kopf bis zur Zehe stets jener Korrektheit und Intaktheit bewußt zu sein, die Haltung gibt". Wenn man das „Merkwürdige" beobachten konnte, daß mit den Jahren und mit den wachsenden Anforderungen, die er selbst und die Leute an seine Kräfte stellten, „gleichzeitig seine ‚Eitelkeit', das heißt dieses Bedürfnis, sich körperlich zu erquicken, zu erneuern, mehrere Male am Tage die Kleidung zu wechseln, sich wieder herzustellen und morgenfrisch zu machen, in auffälliger Weise zunahm, so bedeutete das, obgleich Thomas Buddenbrook kaum 37 Jahre zählte, ganz einfach ein Nachlassen seiner Spannkraft, eine raschere Abnützbarkeit" (B II, S. 39 f.). Die Kleidung des Helden Klaus Heinrich paßt sich peinlich genau den höfischen Modevorschriften an. Samuel Spoelmann dagegen nimmt sich alle Freiheiten des Amerikaners und Milliardärs. Bei seiner Ankunft in der Residenz Klaus Heinrichs trägt er einen „mißfarbenen Paletot" und den „Hut tief in die Stirn gedrückt" (KH, S. 222). Von seiner Hauskleidung erfahren wir später, daß sie aus einem „schwarzen Schoßrock mit Weste, auf der eine lange, dünne, altmodische Uhrkette" liegt, und aus „weichen Lederschuhen" besteht (KH, S. 282). Schiller in der „Schweren Stunde" trägt die gutbürgerliche Kleidung seiner Zeit, einen „Schlafrock mit Schößen", ein „Spitzenjabot, das aus den Brustaufschlägen des Rockes heraushängt" (N I, S. 245) und eine „Halsbinde" (N I, S. 247); ferner gebraucht er eine „Schnupfdose" (N I, S. 251). Nur das „verwaschene" Spitzenjabot (N I, S. 245) deutet seine bedrängte wirtschaftliche Lage an. Unter den Halbdekadenten gehen Gustav Aschenbach und Joachim Ziemssen ebenfalls in gutbürgerlicher Kleidung. Gustav Aschenbach verliert gegen

das Ende seiner Tage das Gefühl dafür, was sich für einen bürgerlich-aristokratischen Künstler gehört. „Wie irgendein Liebender", heißt es von ihm, „wünschte er, zu gefallen und empfand bittere Angst, daß es nicht möglich sein möchte. Er fügte seinem Anzuge jugendlich aufheiternde Einzelheiten hinzu, er legte Edelsteine an und benutzte Parfüms, und brauchte mehrmals am Tage viel Zeit für seine Toilette" (N II, S. 442); „seine Krawatte war rot, sein breitschattender Strohhut mit einem mehrfarbigen Bande umwunden" (N II, S. 444). Die übrigen Halbdekadenten und die Dekadenten folgen ihrem persönlichen Geschmacke, infolgedessen sehen sie verdächtig, phantastisch und zuweilen abenteuerlich aus. Über die Kleidung des Maklers Gosch s. oben S. 81 f. Von der Kleidung des Halbdekadenten Dr. Krokowski im „Zauberberg" heißt es: „Er trug einen schwarzen, zweireihigen, schon etwas abgenutzten Sakkoanzug, schwarze, durchbrochene, sandalenartige Halbschuhe zu dicken, grauwollenen Socken und einen weich überfallenden Halskragen, wie Hans Castorp ihn bis dahin nur bei einem Photographen in Danzig gesehen hatte und welcher der Erscheinung Dr. Krokowskis in der Tat ein ateliermäßiges Gepräge verlieh" (Z I, S. 33); sein Chirurgenrock ist nicht weiß, sondern „schwarz, aus einem schwarzen Lüsterstoff, hemdartig, mit Gummizügen an den Handgelenken" (Z I, S. 80). Hofrat Behrens kleidet sich weniger auffällig, doch ruft auch er einen sonderbaren Eindruck wach. „Was Joachim von seinen Backen gesagt hatte, bewahrheitete sich vollkommen, sie waren blau; und so wirkte sein Kopf denn recht farbig gegen den weißen Chirurgenrock, den er trug, einen über die Knie reichenden Gurtkittel, der unten seine gestreiften Hosen und ein paar kolossale Füße in gelben und etwas abgenutzten Schnürstiefeln sehen ließ" (Z I, S. 79). Außerhalb des Berufes trägt er anstelle des Chirurgenrockes einen ‚kleinkarierten Schwalbenschwanz" und einen „steifen Hut im Nacken" (Z I, S. 425). Sein verdächtiger Charakter kommt in der Kleidung erst am Faschingsabend ganz zum Vorschein, „indem er nämlich zu dem klinischen Kittel, den er auch heute trug ... einen echten türkischen Fez, karminrot, mit schwarzer Troddel, die ihm über das Ohr baumelte, aufgesetzt hatte, — Kostüm genug für ihn, dies beides zusammen; es reichte hin, seine ohnehin markante Erscheinung ins durchaus Wunderliche und Ausgelassene zu steigern" (Z I, S. 555). Ähnlich fällt Settembrini durch seine Kleidung auf; denn der mit irdischen Glücksgütern nicht gesegnete Ästhet trägt immer den gleichen abgetragenen aber sorgfältig gepflegten Anzug, „weite, hellgeblich karierte Hosen und einen flausartigen, zu

langen Rock mit zwei Reihen Knöpfen und sehr großen Aufschlägen". Sein Anzug „war weit entfernt, Anspruch auf Eleganz zu erheben; auch zeigte sein rund umgebogener Stehkragen sich von häufiger Wäsche an den Kanten schon etwas aufgerauht, seine schwarze Krawatte war abgenutzt, und Manschetten trug er offenbar nicht, — Hans Castorp erkannte es an der schlaffen Art, in der die Ärmel ihm um das Handgelenk hingen" (Z I, S. 96 f.). Im Gegensatz zu Settembrini zeigt der wohlhabende Naphta in seinem „dunkelblauen Flanellanzug mit weißen Streifen guten, gehalten modischen Schnitt" (Z II, S. 55), was zu seinem Dienst für die kommunistische Weltrevolution nicht recht stimmen will. Mit Ausnahme von Hanno Buddenbrook, Tadzio und Johnny Bishop, die sich an den Geschmack ihrer Eltern halten müssen, wirkt die Kleidung der Dekadenten ungewöhnlich, verdächtig und lächerlich. Die „magere, auf einen Stock gestützte Gestalt" Tobias Mindernicks ist „schwarz gekleidet, und zwar vom Kopfe bis zu den Füßen. Er trägt einen altmodischen, geschweiften und rauhen Zylinder, einen engen und altersblanken Gehrock und in gleichem Maße schäbige Beinkleider, die unten ausgefranst und so kurz sind, daß man den Gummieinsatz der Stiefeletten sieht. Übrigens muß gesagt werden, daß diese Kleidung aufs reinlichste gebürstet ist" (N I, S. 99 f.). Nach achtjähriger Abwesenheit kehrt Christian Buddenbrook aus Valparaiso in einem „gelben und großkarierten Anzug" zurück, „der durchaus etwas Tropisches an sich hatte" (B I, S. 326). „Von drüben" bringt er neben dem Schnabel eines Schwertfisches und einem großen Zuckerrohr einen „gelben Stock" mit, „dessen Knopf die in Ebenholz geschnitzte Büste einer Nonne darstellt" (B I, S. 400). Die Vitalen unterscheiden sich hinsichtlich des Habitus nicht von ihren Mitbürgern; sie sind schlecht und recht gekleidet wie jedermann, nicht gewählt, sondern praktisch. Ein großer Frauenkenner, verweilt Thomas Mann häufig bei der Beschreibung der Frauenkleidung. Die erstaunliche Beobachtungs- und Erfindungsgabe des Dichters in dieser Hinsicht offenbart sich bei einer Zusammenstellung von Kleiderschilderungen der wichtigsten Frauengestalten. Wir begnügen uns hier mit den Beispielen der vitalen Tony Buddenbrook und der seelischen Imma Spoelmann, wobei wir nur die wichtigsten Schilderungen herausgreifen. Die achtjährige Tony trägt ein „Kleidchen aus ganz leichter changierender Seide" (B I, S. 9); als Mädchen von 19 Jahren reist sie in einem „schlicht gearbeiteten, schlanken Kleid" mit „großem, flachem Strohhut" und einem mit „cremefarbenen Spitzen besetzten Sonnenschirm, der bind-

fadengrau war", und ihre Füße stecken in „Schuhen mit Kreuzbändern und weißen Strümpfen" (B I, S. 146); als Grünlichs Gattin trägt sie beim Frühstück einen Schlafrock, ein „dunkelrotes Morgenkleid, dessen Farbe genau mit dem Tone der Tapete über der Holztäfelung übereinstimmte und dessen großgeblümter Stoff, weicher als Watte, überall mit einem Sprühregen ganz winziger Glasperlchen von derselben Färbung durchwirkt war ... Eine gerade und dichte Reihe von roten Sammetmaschen lief vom Halsverschluß bis zum Saume hinunter" (B I, S. 250); ihren Vater empfängt sie in ihrem Heim an jenem schicksalsschweren Tag, der über Grünlichs und Tonys Schicksal entscheidet, in einem „hellgrauen, auf der Brust und an den Handgelenken mit Spitzen besetzten Kleid mit Glockenärmeln, stark geschweiftem Reifrock nach neuester Mode und einer kleinen Brillantspange am Halsverschluß" (B I, S. 266); am Tage der Testamentseröffnung, zwei Wochen nach dem Ableben ihres Vaters, trägt die von Grünlich geschiedene Tony ein schwarzes Kleid, das „ihrer Gestalt eine mädchenhafte Schlankheit" verleiht (B I, S. 317); als Dame von dreißig Jahren erscheint sie am Morgen jenes Ausflugstages, dessen Abend ihr die Verlobung mit Permaneder beschert, „in cremefarbenem Kleide mit einer Atlaskrawatte unterm Kinn" und „leichten Handschuhen" (B I, S. 433); nicht ganze zwei Jahre später, als auch ihr Ehebündnis mit Permaneder in die Brüche gegangen ist, trägt sie bei der Rückkehr in ihr Vaterhaus einen „pelzbesetzten Überwurf und einen länglichen Filzhut mit Schleier" (B I, S. 471); als sie einige Jahre später vor dem Rathaus inkognito die Stimmung des Volkes für ihren zum Senator vorgeschlagenen Bruder aushorcht, geht sie in „einer Art von langem, mit braunem Pelz besetzten Abendmantel, den sie von innen mit beiden Händen zusammenhält, und ihr Gesicht ist gänzlich von einem dichten, braunen Schleier verhüllt. Ihre Gummischuhe trippeln rastlos in dem Schneewasser umher" (B II, S. 34); nach dem Tode ihrer Mutter trägt die nun 44 Jahre alte Tony ein „vortrefflich sitzendes schwarzes Kleid, dessen Rock mit Volants bis oben hinauf besetzt" ist und ein „Trauerhäubchen auf dem glattgescheitelten Haar" (B II, S. 274). Während Tony und mit ihr alle vitalen Frauengestalten in der Wahl ihrer Kleidung keinen außergewöhnlichen Geschmack bekunden, beweisen seelische Frauengestalten wie Gerda Buddenbrook, Imma Spoelmann und Clawdia Chauchat durch die Gewähltheit ihrer Kleidung einen ausgeprägten Sinn für feinste Nüancen. Die verwöhnte Milliardärstochter, Deutschamerikanerin und Studentin der Mathematik Imma Spoelmann trägt, je

nachdem sie sich beschäftigt, verschiedene Kleider; Winterkleid, besonders für den Gang ins Kolleg: „großer, mappenartiger Muff, dessen lang hinabhängende Decke mit Schwänzchen besetzt" ist, „lange Jacke aus glänzendem Schwarzfuchspelz und eine Mütze aus dem gleichen Rauchwerk" (KH, S. 246); Kleid für die Kollegs: „schwarzes Kleid mit weißem Umlegekragen und Manschetten" (KH, S. 242); Theaterrobe: „ein Kleid aus seegrüner, glänzender Seide mit lichtem Überwurf, in den farbige Blumensträuße gestickt waren, und um Hals und Brust eine lange Kette aus lauter blitzenden Diamanten", ihre Hand dagegen ist „ungeschmückt" (KH, S. 249); beim Besuch des ‚Dorotheen-Kinderspitals' erscheint sie in einem anderen Ausgangskleid für den Winter: „Jacke, Mütze und Muff ... aus dem herrlichsten Zobel, und der Muff hing an einer goldenen, mit farbigen Edelsteinen besetzten Kette" (KH, S. 256); am kostümierten Wohltätigkeits-Bazar begegnet sie uns in einem „roten Phantasiegewand, das, aus einem Stück gearbeitet, ihre ... Gestalt umschloß, indem es ihre bräunliche Schultern und ihre Arme freiließ", und in ihrem schwarzen aufgelösten Haare glänzt ein „goldener Schmuck, halb Kranz und halb Diadem" (KH, S. 267); ihr eines Hausgewand ist aus „ziegelfarbener Rohseide und mit offen herniederhängenden Ärmeln, dessen ganzes Bruststück aus einer schweren Goldstickerei bestand. An einer Perlenkette lag ein großer, eiförmiger Edelstein auf ihrem bloßen Halse" (KH, S. 276); ein anderes, sommerliches Hausgewand: „blütenweißer, gefältelter Stoff, offene Ärmel und eine gelbe Stickerei auf der Brust" (KH, S. 352); Morgenkleid: „taillenloser Fluß von schillernder Seide und offenes grünsamtenes Jäckchen" (KH, S. 298); Reitkleid: „geschlossenes schwarzes Wollkleid mit Brusttaschen und ein Dreispitz aus schwarzem Filz dazu" (KH, S. 302); große Balltoilette: „Gewand aus blaßgrünem Chinakrepp, mit silberner Stickerei und einem Bruststück aus alter Silberspitze von Fabelwert", in ihrem Haar funkelt ein „krönleinartiger Kopfschmuck aus Diamanten ..., und eine lang herabhängende Kette aus demselben Edelgestein" ist „doppelt und dreifach um ihren bräunlichen Hals geschlungen" (KH, S. 413). Als Braut sitzt sie „hinter Glas und vergoldetem Rahmen ... in Schleier und Kranz" auf hohem, sechsfach mit Schimmeln bespanntem, durchsichtigem Brautwagen und trägt ein „Kleid aus geflammtem Seidengewebe", das „wie Schnee in der Sonne" schimmert, und auf dem Schoße hält sie den „weißen Strauß", den Klaus Heinrich ihr gesandt hat (KH, S. 448). Alle diese Beispiele zeigen, daß Thomas Mann mit der Kleidung sowohl den individuel-

len Charakter, als auch die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Zeitalter oder zu einer bestimmten Rasse verdeutlicht. Hinsichtlich des Zeitalters enthalten die Kleiderschilderungen in den Eingangskapiteln der „Buddenbrooks" einige interessante Details, die Erwähnung verdienen. Mr. Johann Buddenbrook kann sich von dem in seiner Jugend herrschenden Rokoko nicht ganz trennen, doch macht er leise Zugeständnisse an die im Jahre 1835 herrschenden Mode. Sein Haar ist „schneeweiß gepudert", aber das „auf den breiten Kragen seines mausgrauen Rockes" hinabfallende Zöpflein ist nur „ganz leise angedeutet". „Niemals im Leben hatte er lange Beinkleider getragen", doch „auf den Tressenbesatz zwischen den Knöpfen und den großen Taschen hatte er verzichtet" (B I, S. 10). Noch größere Zugeständnisse macht Konsul Lebrecht Kröger, der „à la mode-Kavalier", welcher „noch leicht gepudertes Haar" trägt, im übrigen aber „modisch gekleidet" geht (B I, S. 22). Zuweilen verdeutlicht Thomas Mann die Rasse- oder Stammeszugehörigkeit einer Gestalt besonders mit der Kleidung. Am ersten Weihnachtsabend, den Hans Castorp im Berghof erlebt, vertauscht die Slavin Clawdia Chauchat den „ortsüblichen Wollsweater" gegen ein Kleid, das einen „Stich ins Willkürliche oder vielmehr ins Nationale hatte: es war ein helles, gesticktes Gürtelkostüm von bäuerlich-russischem, oder doch balkanischem, vielleicht bulgarischem Grundcharakter, mit kleinen Goldflittern besetzt, dessen Faltigkeit ihrer Erscheinung eine ungewohnt weiche Fülle verlieh und ausgezeichnet mit dem zusammenstimmte, was Settembrini ihre ‚tatarische Physiognomie', insbesondere ihre ‚Steppenwolfslichter' zu nennen beliebte" (Z I, S. 486). Ein ausgezeichnetes Beispiel für die Charakterisierung der Stammeszugehörigkeit gibt die Kleidung des Münchners Alois Permaneder, der in bayrischer Tracht bei den Buddenbrooks vorspricht. „Kurzgliedrig und beleibt", heißt es von ihm, „trug er einen weit offenstehenden Rock aus braunem Loden, eine helle und geblümte Weste, die in weicher Wölbung seinen Bauch bedeckte, und auf der eine goldene Uhrkette mit einem wahren Bukett, einer ganzen Sammlung von Anhängseln aus Horn, Knochen, Silber und Korallen prangte, — ein Beinkleid ferner von unbestimmter graugrüner Farbe, welches zu kurz war und aus ungewöhnlich steifem Stoff gearbeitet schien, denn seine Ränder umstanden unten kreisförmig und faltenlos die Schäfte der kurzen und breiten Stiefel ... In der einen seiner kurzen, weißen und fetten Hände hielt der Herr seinen Stock, in der anderen ein grünes Tirolerhütchen, geschmückt mit einem Gemsbart" (B I, S. 410 f.).

Ebenso sorgfältig beschreibt der Dichter die Frisur seiner Gestalten. Alle seine Heldengestalten, die sich in der bürgerlichen Gesellschaft des ausgehenden neunzehnten und des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts bewegen, tragen die damals in der vornehmen Herrenwelt häufigste Haartracht: korrekt gescheiteltes, kurzgehaltenes Haar. Das Haar Johann Friedemanns ist „seitwärts glatt gescheitelt" (N I, S. 11), die Frisur von Thomas Buddenbrook „über den Ohren zu kleinen Hügeln zusammengebürstet" (B I, S. 297), und über Tonio Krögers „durchgearbeiteter Stirn scheitelte" sich das dunkle Haar „so außerordentlich simpel und korrekt" (N II, S. 31). Am ausführlichsten schildert er die Frisur Klaus Heinrichs. Der Kammerlakai Neumann, ein gewesener Friseur, „beschnitt Klaus Heinrichs Haar genau rechtwinklig über den Ohren und ordnete es mit all dem Fleiß, den seiner Einsicht nach diese Vorbereitung zum zeremoniellen Auftreten erforderte. Er wußte den Scheitel zu ziehen, daß er über dem linken Auge ansetzte und schräg über den Kopf hin durch den Wirbel lief, damit dort oben weder Strähne noch Härchen sich erhöben; wußte das Haar auf der rechten Seite zu einem festen Hügel aus der Stirn zurückzubürsten, dem kein Hut oder Helm etwas anhaben konnte" (KH, S. 126). Bei Hans Castorp spricht er nur vom „blonden Scheitel" (Z II, S. 56). Mit Ausnahme Settembrinis, der wie die Helden einen Scheitel, einen „schmalen, spärlichen Scheitel" trägt (Z I, S. 96), haben die Halbdekadenten und Dekadenten eine ungewöhnliche Frisur. Das Haar des Maklers Gosch ist „tief und düster in die Stirn gestrichen" (B I, S. 228), Gustav Aschenbach hat „rückwärts gebürstetes Haar" (N II, S. 365) und Naphta sein Haar „glatt aus der fliegenden Stirn über den ganzen Kopf zurückgestrichen" (Z II, S. 56). Das „ergraute Haar" des dekadenten Tobias Mindernickel ist „glatt und tief in die Schläfen gestrichen" (N I, S. 100), und Großherzog Albrecht II. trägt bei seiner Thronbesteigung zu einem Spitzbart „kurzgeschnittenes blondes Haar" (KH, S. 170). Christian Buddenbrook, Grünlich, Zahnarzt Brecht, Rechtsanwalt Jacoby und Wehsal besitzen zu wenig Haare, um eine Frisur bilden zu können. Die Vitalen scheinen der Frisur geringe Aufmerksamkeit zu schenken, wenigstens beschreibt Thomas Mann ihre Haartracht nicht. Ebensowenig fallen die vitalen Frauengestalten auf. Amra hat „seitwärts gescheiteltes" (N I, S. 115) und Tony Buddenbrook „glattgescheiteltes Haar" (B I, S. 308). Dagegen zeichnen sich die seelischen Frauengestalten durch eine gewählte Frisur aus. Das Haar der Anna Rainer ist „überm Nacken zu einem festen Knoten gewunden" und

legt sich ihr „ganz leicht und lose um Stirn und Schläfen", so daß „einzelne lichtbraune Fäden zu unterscheiden" sind (N I, S. 81). Ähnlich heißt es von der Frisur der Gabriele Eckhof: „ihr lichtbraunes Haar, tief im Nacken zu einem Knoten zusammengefaßt, war glatt zurückgestrichen, und nur in der Nähe der rechten Schläfe, fiel eine krause, lose Locke in die Stirn" (N I, S. 319). Merkwürdigerweise fällt auch das Haar der vitalen Gerda von Rinnlingen „als ein dicker Knoten tief in den Nacken" (N I, S. 14). Das Haar der Imma Spoelmann ist „seitwärts gescheitelt" und wieder geknotet, aber „schlicht geknotet" (KH, S. 276), und Clawdia Chauchat hat den Zopf „einfach um den Kopf geschlungen" (Z I, S. 246). Über die Frisur der Gerda Buddenbrook erfahren wir nichts. Daraus und aus den anderen Unstimmigkeiten, die sich oben hinsichtlich der Frisur ergaben, ersehen wir wiederum, daß sich der Dichter nicht an eine feste Schablone hält, sondern sich der Mannigfaltigkeit des Lebens gerecht zu werden bestrebt. Schließlich die Veränderungen der Frisur mit dem Alter. Die Konsulin Buddenbrook hat in der Blüte der Jahre ihr Haar „auf der Höhe des Kopfes zu einer kleinen Krone gewunden und in breiten künstlichen Locken über die Ohren frisiert" (B I, S. 11); später beugt sie dem Ergrauen der Haare durch eine „Pariser Tinktur" (B I, S. 225), und als diese nicht mehr hilft, durch eine „Perücke" vor (B I, S. 317), die sie noch als Greisin auf dem Totenbett trägt (B II, S. 235). Ähnlich verbirgt ihr Sohn Thomas die Alterserscheinungen, indem er die „beginnende Lichtung am Wirbel nach Möglichkeit verdeckt" und das in „zwei länglichen Einbuchtungen von den Schläfen zurücktretende" Haupthaar, das einen „schmalen Scheitel" bildet, „nicht mehr lang und gekraust, wie einst, sondern sehr kurz" hält, „damit man nicht sähe, daß es an dieser Stelle ergraute" (B II, S. 100 f.). Auf die radikalste Art rückt Gustav Aschenbach dem Alter zu Leibe; er läßt sein graues Haar von dem beredten Hotel-Coiffeur „mit zweierlei Wasser" waschen, „einem klaren und einem dunklen, und es war schwarz wie in jungen Tagen" (N II, S. 443). Von den mutmaßlichen Frisierkünsten Doktor Klassens und Grünlichs war oben S. 97 die Rede.

Einige Gestalten tragen Brillen, Klemmer, Zwicker oder Pincenezs, was nicht von symptomatischer Bedeutung zu sein braucht; erst wenn zu anderen körperlichen Mängeln Kurzsichtigkeit hinzutritt, kann man allenfalls davon sprechen. Vom Bruder Klaus Heinrichs heißt es schon in jungen Jahren: „Sein eines Auge war mit

einer Schwäche behaftet, und so bediente er sich beim Anfertigen seiner Aufgaben einer Brille, die dazu beitrug, ihn alt und klug zu machen" (KH, S. 58). An Naphta ist „alles scharf: die gebogene Nase, die sein Gesicht beherrschte, der schmal zusammengenommene Mund, die dichtgeschliffenen Gläser der im übrigen leicht gebauten Brille, die er vor seinen hellgrauen Augen trug" (Z II, S. 55). Bei Gustav Aschenbach schneidet der „Bügel einer Goldbrille mit randlosen Gläsern in die Wurzel der ... Nase ein" (N II, S. 365). Hier charakterisiert die Brille neben körperlicher Schwäche auch geistige Schärfe, vielleicht geistige Abseitigkeit. Auch der Held Thomas Buddenbrook gebraucht in späteren Jahren ein Pincenez (B II, S. 240), Mynheer Peeperkorn einen „Hornzwinger" mit „hohem Bügel" (Z II, S. 394) und Tony Buddenbrook, ebenfalls in späteren Tagen, einen „Klemmer" (B II, S. 281), was in allen drei Fällen aus der bei Normalsichtigen mit dem Alter oft auftretenden Weitsichtigkeit zu erklären ist, wenigstens bedienen sich diese drei Gestalten nur zur Lektüre von Büchern oder Zeitungen der Augengläser. Schließlich führen wir noch die Zwicker des Bankiers Kesselmeyer an, durch den Thomas Mann diesen originellen Herrn ironisiert: „Er [Kesselmeyer] hat stets drei davon [drei Zwicker] bei sich, an langen Schnüren, die sich beständig auf seiner weißen Weste verwickeln"; im Gespräch sucht er sich einen Zwicker hervor, „schlägt ihn sich auf die Nase, die er ganz kraus dabei macht" (B I, S. 215).

Zuweilen lenkt der Dichter die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Schmuck seiner Gestalten. Der Schmuck der Imma Spoelmann und anderer Gestalten wurde oben schon beschrieben. Weitere Beispiele. Der schöne Hals der Konsulin Buddenbrook ist „geschmückt mit einem Atlasband, an dem eine Komposition von großen Brillanten flimmerte" (B I, S. 12), ferner trägt sie ein „goldenes Armband". Die Frau von Mallinckrodt im „Zauberberg" bekundet in ihrer Putzsucht nicht den feinsten Geschmack; an ihren Ohren schaukeln „goldene Ringe", und ihre Finger sind „ohne Ausnahme der Daumen und bis zu den Gelenken mit Opalen, Amethysten und Smaragden bedeckt" (Z. I, S. 327). Die Dekadenten tragen ungewöhnlichen Schmuck. Der träumerische, innerlich haltlose van der Qualen „besaß keine Uhr. Er war glücklich, an der dünnen, goldenen Kette, die er um den Hals gehängt trug, nur ein kleines Medaillon in seiner Westentasche zu wissen" (N I, S. 171). An einigen Gestalten, deren Wohlhabenheit man nicht bezweifeln kann, fällt die Schmucklosigkeit auf. Wir wie-

sen schon bei der Imma Spoelmann darauf hin, daß sie an Armen und Händen keinen Schmuck trägt. Die schönen und blassen Hände der Gabriele Eckhof sind ebenfalls „ohne Schmuck bis auf den schlichten Ehering“ (N I, S. 319). Bei der Frau von Rinnlingen findet nicht einmal der Ehering Erwähnung (N I, S. 17), vielleicht trägt sie ihn nicht. Bei Clawdia Chauchat weist der Dichter nachdrücklich darauf hin, sie trage nicht nur keinen Schmuck, sondern auch keinen Ehering. Diesen Zug an ihr beschönigt Hans Castorps Tischnachbarin, Fräulein Engelhart, folgendermaßen: „Vielleicht kleidet er sie nicht, vielleicht macht er ihr eine breite Hand. Oder sie findet es spießbürgerlich, einen Ehering zu tragen ... Ich kenne das, die russischen Frauen haben alle so etwas Freies und Großzügiges in ihrem Wesen“ (Z I, S. 230). Clawdia Chauchant treibt auch keine Maniküre: „Ihre Nägel wußten offenbar nichts von Maniküre, sie waren schlecht und recht beschnitten ... und an ihren Seiten schien die Haut etwas aufgerauht, fast so, als werde hier das kleine Laster des Fingerkauens gepflegt“ (Z I, S. 131). Einer besonderen Art von Schmucklosigkeit begegnen wir bei der Sesemi Weichbrodt, einer strenggläubigen alten Jungfer in den „Buddenbrooks“: „Nie war an ihrem kümmerlichen schwarzen Kleidchen etwas wie Putz gesehen worden, ausgenommen die große, ovale Brosche, auf der in Porzellanmalerei das Bild ihrer Mutter prangte“ (N I, S. 105).

Schließlich kurz noch die Toilettenkünste. Die Konsulin Buddenbrook hüllt sich in späteren Jahren in einen diskreten „Duft von Patschouli“ (B II, S. 76 und 182). Das Taschentüchlein der hübschen Marusja im „Zauberberg“ strömt ein „Apfelsinenparfum“ aus (Z I, S. 127). Bei der Hochzeitsfeier Grünlichs mit Tony bemerkt man auf Grünlichs Warze „ein wenig Puder“ (B I, S. 206). Was mit Schminke und anderen kosmetischen Mitteln aus einem alten Gesicht herauszuholen ist, zeigt Aschenbach. Der auf Abwege geratene Mann sah unter den Händen des Kosmetikers „im Glase seine Brauen sich entschiedener und ebenmäßiger wölben, den Schnitt seiner Augen sich verlängern, ihren Glanz durch eine leichte Untermalung des Lides sich heben, sah weiter unten, wo die Haut bräunlich-ledern gewesen, weich aufgetragen, ein zartes Karmin erwachen, seine Lippen, blutarm soeben noch, himbeerfarben schwellen, die Furchen der Wangen, des Mundes, die Runzeln der Augen unter Creme und Jugendhauch verschwinden, — erblickte mit Herzklopfen einen blühenden Jüngling“ (N II, S. 444).

V. Mimik.

Die Mimik oder Gebärdensprache spielte zu allen Zeiten im Roman eine große Rolle. Im deutschen Roman wurde sie erst um 1800 bewußt in den Dienst der Charakteristik gestellt, so von Kleist in seinen Novellen und von Goethe, der sich ihrer nicht immer in gleichem Maße bedient, der sie aber hin und wieder in einer feinfühligen Art gebraucht, die jedem modernen Romandichter zur Ehre gereichte[178]). Wie alle anderen Charakterisierungsmittel fand dann die Mimik in den deutschen realistischen Romanen und Novellen gleichmäßige und ausgedehnte Verwendung, so schon bei Immermann, besonders aber bei Keller, Storm, Raabe, Ludwig, Freytag, Reuter und Fontane; dabei darf man den Einfluß der ausländischen Romandichter, besonders der Franzosen und Engländer, ebensowenig übersehen wie den der Russen und Franzosen auf die Verwendung der Mimik bei den Naturalisten, welche dieses Charakterisierungsmittel erst an die bedeutende Stelle rückten, die es heute unter allen Charakterisierungsmitteln einnimmt. Die Naturalisten, vor allem Holz und Schlaf und nicht zuletzt Thomas Mann, hatten die Natur und den Menschen mit einer bis dahin unerreichten Schärfe und objektiven Gründlichkeit beobachten gelernt; sie überschütteten ihre Gestalten mit einer Fülle mimischer Merkmale, die der Wissenschaftler nur unter dem Aufwande von viel Raum und Zeit bewältigen kann. So könnte allein schon die Aufhellung der mimischen Charakterisierungskunst Manns wegen ihrer, durch die verschiedenen Stilmittel bedingte Vielgestaltigkeit eine umfangreiche Spezialuntersuchung ausmachen. Im Rahmen dieser Arbeit beschränken wir uns hauptsächlich auf Manns mimische Charakterisierung seiner Gestaltengruppen. Dabei ordnen wir das Material ähnlich wie bei der Physiognomie nach äußeren Gesichtspunkten, d. h. nach dem Sitz der Gebärden an. Zunächst werden die allgemeinen Gebärden erörtert, dann die besonderen, unter Voranstellung der Kopfbewegungen. Auf die Kopfbewegungen folgen das Mienenspiel im allgemeinen und im besonderen (Spiel der Augen, der Brauen, des Mundes, der Lippen, der Zunge, der Zähne, der Nase, des Atems, der Stirn, des Kinnes und des Gehörs), Haut- und Haarmimik, die Bewegungen der Arme (Armbewegungen im allgemeinen und im besonderen: Spiel der Ellenbogen, Hände und Finger), der Schultern und Achseln, der Beine im allgemeinen (Gang und Stand) und im besonderen (Knie- und Fußbewegungen), und schließ-

[178]) a. a. O. Riemann, S. 252 ff.

lich die Rumpfgebärden im allgemeinen (Sitzen und Liegen) und im besonderen (Mimik des Oberkörpers, der Brust, des Rückens und des Herzens). Im Gegensatz zur Physiognomie, bei der das ganze Material in einer Beispielreihe untergebracht werden konnte, verlangt die Mimik eine Einteilung in zwei Gruppen. Die erste Gruppe, die Gewohnheitsmimik, umfaßt alle mimischen Beschreibungen, die der Dichter seinen Gestalten als bleibendes Merkmal mitgibt, im Charaktergemälde oder durch Wiederholung im Verlaufe der Handlung. In diesem Falle haben wir es mit dem Leitmotiv zu tun, das uns unten noch beschäftigen wird, und das wir durch Belegreihen kenntlich machen, wenn es nicht schon im Charaktergemälde als bleibende Gebärde bezeichnet wird. Die zweite Gruppe, die Situations- oder Handlungsmimik, fließt aus einer bestimmten Situation heraus und hängt von einem bestimmten Punkte der Handlung ab; sie umfaßt mehr Beispiele als die erste Gruppe, weil die Erzählung im Werke Manns größeren Raum einnimmt als die Beschreibung. Da die Gewohnheitsmimik den Wert einer Daueraufnahme, die Situationsmimik nur den einer Momentaufnahme hat, so gibt die Gewohnheitsmimik tiefere Einblicke in das Wesen einer Gestalt; denn sie ermöglicht einen direkten Schluß auf Temperament und Charakter, während die Situationsmimik in erster Linie die momentane Gemütsregung und den Affekt wiedergibt. Beide Arten der mimischen Charakterisierung kennzeichnen das Wesen einer Gestalt, denn die Gestalten Manns gebärden sich immer ihrem Charakter gemäß. Da wir den Charakter der wichtigsten Gestalten in der Einleitung skizzierten und besonders bei der Darstellung der Physiognomik immer wieder hervorhoben, genüge bei den folgenden Beispielen der Hinweis auf den Typus, den eine Gestalt repräsentiert. Obgleich wir uns in der Wahl der Reihenfolge keinen Zwang antaten, so bestrebten wir uns doch, in der Regel die Beispiele für die Helden voranzustellen und darauf die für die Halbdekadenten, Dekadenten, Vitalen und für die vitalen und seelischen Frauengestalten folgen zu lassen, wenn uns Beispiele zu jeder Gruppe zu Gebote standen. Bei solchen, die weniger typische als individuelle Eigenheiten einer Gestalt charakterisieren — nachdrücklich wiesen wir oben auf S. 61 darauf hin, daß sich Thomas Mann in dieser Hinsicht an keine Schablone hält —, geben wir die Eigenschaften kurz an, aus denen die individuellen Gebärden einer Gestalt herausfließen. In vielen Fällen fällt die Entscheidung schwer, ob ein angeführter mimischer Wesenszug mehr typisch als individuell sei;

infolgedessen machten wir sowohl auf den Typus als auch auf die Individualität aufmerksam.

I. Gewohnheitsmimik.

Schon Goethe, der größte deutsche Romandichter, kannte sich in der Wirkung dieses Charakterisierungsmittels aus. Ein Beispiel aus den „Wahlverwandtschaften". Der Gehilfe beschreibt in seinem Brief an Eduard und Charlotte eine Gewohnheitsgebärde der sanften Ottilie mit den folgenden Worten: „Dagegen kommen Fälle, wiewohl selten, daß sie etwas abzulehnen sucht, was man von ihr fordert. Sie tut das mit einer Gebärde, die für den, der den Sinn gefaßt hat, unwiderstehlich ist. Sie drückt die flachen Hände, die sie in die Höhe hebt, zusammen und führt sie gegen die Brust, indem sie sich nur wenig vorwärts neigt und den dringend Fordernden mit einem solchen Blick ansieht, daß er gern von allem absteht, was er verlangen oder wünschen möchte[179])." Unter den Romandichtern des neunzehnten Jahrhunderts machten die Realisten und später die Naturalisten von der Gewohnheitsmimik als Charakterisierungsmittel Gebrauch, besonders Thomas Mann[180]). Seine Angaben über die Gewohnheitsmimik sind ziemlich häufig; da er sie nicht gleichmäßig auf alle Gestalten verteilt, so mußten vielfach Gestalten herangezogen werden, die nicht zu den im einleitenden Kapitel besprochenen Gestaltengruppen gehören und deshalb eine kurze Charakterisierung benötigen.

1. Allgemeine Gewohnheitsgebärden sind selten. Die vitale und reservierte, aus dem bürger-aristokratischen Geschlecht der Kröger stammende Konsulin Buddenbrook hat „ruhige, sichere und sanfte Bewegungen" (B I, S. 11), ihr sensibler Gatte „nervöse" Bewegungen (B I, S. 12 und 56) und der Zeremonienmeister von Bühl zu Bühl in der „Königlichen Hoheit" „schwänzelnde Bewegungen" (KH, S. 11). Hin und wieder findet man den gewohnheitsmäßigen Gruß und die Haltung allgemein beschrieben. Jean Jacques Hoffstede, der formgewandte Hausfreund der ersten Buddenbrook-Generation, verfügt vor den Damen über „ausgesuchteste compliments", „wie die neue Generation sie schlechterdings nicht mehr zustande brachte" (B I, S. 18), und der halbdekadente Makler Gosch, der sich das Aussehen eines fürchterlichen Intriganten gibt, begrüßt

---

[179]) Goethes Werke, 20. Bd., S. 62 f.

[180]) Dieses Teilgebiet der Charakteristik wurde bis jetzt zu wenig beachtet.

seine hochgestellten Mitbürger mit einer Gebärde der „Demut“ (B I, S. 228 und II, S. 31). Settembrini, der halbdekadente Schöngeist und Zivilisationsliterat, hat eine „anmutige Haltung“ (Z I, S. 96 und 252) und eine „freie, ja schöne Haltung“ (Z I, S. 97), und die „Wesenshaltung“ der Bürger-Aristokratin Frau Ziemssen ist „besonnen, freundschaftlich gemessen und sanft zusammengenommen“ und verleiht ihr eine „angenehme Würde“ (Z II, S. 271).

2. Häufiger beschreibt der Dichter die Gewohnheitsmimik des Kopfes. In Entsprechung zu seinem nachdenklichen und resignierten Wesen hält der Held Tonio Kröger den Kopf „seitwärts geneigt“ (N II, S. 5, 25, 51), und der leutselige Klaus Heinrich erwidert den Gruß seiner Untertanen, indem er „lebhaft den Kopf neigte“ (KH, S. 160 und 202). Der einsame und verwöhnte Sonderling und Milliardär Spoelmann „tauschte“ einen Händedruck mit Klaus Heinrich und „nickte mehrmals irgendwohin nach der Seite. Dies war seine Art, Klaus Heinrich zu begrüßen“ (KH, S. 283). Beim Anhören von Musik macht der einfache Hans Castorp ein Gesicht, „ziemlich dumm, schläfrig und fromm“ und hält den „Kopf halb offenen Mundes gegen die Schulter geneigt“ (Z I, S. 370), ferner zeigt er einen „Kopf, in dem ein ererbter und unbewußter Dünkel sich in Gestalt einer gewissen trockenen Schläfrigkeit äußerte“ (Z I, S. 54). Der theatralische Makler Gosch bestrebt sich, „ein wildes, schönes und teuflisches Intrigantenhaupt zur Schau zu stellen“ (B I, S. 228), und der stolze Naphta weist „mit dem Kopfe“ auf den Menschen oder den Gegenstand hin, von dem die Rede ist (Z II, S. 57 und 90). Der weltverächtliche dekadente Großherzog Albrecht II. trägt den „Kopf zurückgelehnt“ (KH, S. 170). Wenn der vitale Mynheer Peeperkorn in seiner fragmentarischen, andeutenden Art gesprochen hat, erscheint sein Haupt „so unzweifelhaft bedeutend“ und sein „Mienen- und Gestenspiel war dermaßen entschieden eindringlich, ausdrucksvoll gewesen, daß alle und auch der lauschende Hans Castorp höchst Wichtiges vernommen zu haben meinten“ (Z II, S. 351 f.). Imma Spoelmann begleitet ihre scharfe und wortgewandte Rede mit einem „kleinen, hochmütigen Hin- und Herwenden des Köpfchens“ (KH, S. 257, 258, 306, 315, 322, 334, 414, 451), und die nachlässige Russin Clawdia Chauchat geht „eigentümlich schleichend und etwas vorgeschobenen Kopfes“ (Z I, S. 130, 180); auch sonst trägt sie den „Kopf vorgeschoben“ (Z I, S. 210 f.). Die kecke und verwöhnte vitale Tony Buddenbrook pflegt den „Kopf in den Nacken zu werfen“, wenn es gilt, sich über die An-

fechtungen der verachteten Mitwelt hinwegzusetzen (B I, S. 104, 126, 128, 302, 321, 327, 356, 393, 442; II, S. 42, 76, 175, 254, 285). Von den Kopfgebärden anderer Gestalten führen wir aus den „Buddenbrooks" noch zwei interessante Beispiele an. Der spassige, lebhafte und kleine Bankier Kesselmeyer hat „drollige Kopfbewegungen wie ein Vogel" (B I, S. 215), und der gutmütige, träumerische Organist Pfühl, der Gerda Buddenbrooks Geigenspiel auf dem Flügel begleitet, präludiert, „indem er seinen Kopf wohlgefällig von einer Schulter auf die andere sinken ließ" (B II, S. 138).

3. Für das Mienenspiel im allgemeinen findet man selten Beispiele. Vom „eindringlichen Mienen- und Gestenspiel" Peeperkorns und vom Mienenspiel Hans Castorps war oben auf S. 132 die Rede; Klaus Heinricht zeigt einen „freundlich verschlossenen Ausdruck" (KH, S. 1 f.), Pastor Pringsheim, ein inbrünstiger Pfarrer in den „Buddenbrooks" hat ein „Gesicht, dessen Mimik zwischen fanatischem Ernst und heller Verklärung wechselt und ein wenig theatralisch erscheint" (B II, S. 12), der schwerkranke Dr. Blumenkohl im „Zauberberg" erscheint bei Tische mit einem „Gesichtsausdruck, als habe er etwas Schlechtschmeckendes im Munde" (Z I, S. 76), oder mit „sorgenvoll-verschlossener Miene" (Z I, S. 116 f.), das Gesicht der seelischen und stolzen Gerda Buddenbrook ist „ein wenig hochmütig" (B I, S. 369), und die Mienen der drei scheelsüchtigen, häßlichen, unverheirateten dekadenten Töchter Gotthold Buddenbrooks sind „pikiert und voll Kritik, wie gewöhnlich" (B II, S. 474).

4. Vom Mienenspiel im besonderen erwähnt Thomas Mann häufig die Gewohnheitsmimik der Augen und der Brauen. Bei schwermütigen Anwandlungen „trüben" sich die Augen des einsamen jungen Tonio Kröger (N II, S. 4 und 21); ferner blickt er, indem er den Kopf zur Seite neigt, nachdenklich „ins Weite" (N II, S. 5 und 25). Beim angestrengten Nachdenken geraten die Augen des halbdekadenten Settembrini in eine „fixe und blinde Einstellung" (Z I, S. 99 und 411). Der dekadente Tobias Mindernickel wagt seine Augen „selten vom Boden" zu „erheben"; wenn die Gassenjungen lachend, höhnend und singend hinter ihm einherziehen, geht er, „ohne sich zu wehren und scheu um sich blickend, mit hochgezogenen Schultern und vorgestrecktem Kopf davon, wie ein Mensch, der ohne Schirm durch einen Platzregen eilt" (N I, S. 100), „und wenn er unschlüssig und scheu den Blick vom Boden erhebt, so bemerkt man das Sonderbare, daß er nicht imstande ist, irgendeinen Menschen oder auch nur ein Ding mit

Festigkeit und Ruhe ins Auge zu fassen. Es scheint ... ihm die natürliche, sinnlich wahrnehmende Überlegenheit zu fehlen, mit der das Einzelwesen auf die Welt der Erscheinungen blickt, er scheint sich einer jeden Erscheinung unterlegen zu fühlen, und seine haltlosen Augen müssen vor Mensch und Ding zu Boden kriechen" (N I, S. 101). Der unstäte Christian Buddenbrook läßt seine „kleinen, runden, tiefliegenden Augen" bei jeder nachdenklichen Anwandlung „wandern" (B I, S. 44, 332, 342, 345, 368; II, 12, 20, 69, 201, 227, 237, 240, 283, 354, 356, 383). Der vitale Hans Hansen sieht Tonio Kröger „von der Seite an", wenn ihn etwas an Tonio rührt (N II, S. 5 und 11). In dem wenig günstigen Charaktergemälde, das Hans Castorp bei der ersten Begegnung von Peeperkorn entwirft — Hans Castorp ist darüber verstimmt, daß Clawdia Chauchat in Begleitung Peeperkorns zurückkehrt und für ihn nichts mehr übrig hat —, sagt er von Peeperkorns Augen, sie seien „nur klein und blaß, ohne Farbe geradezu ... und es nützt ihm nichts, daß er sie immer aufzureißen sucht" (Z II, S. 349); von diesem „blassen Blick" ist später öfters die Rede (Z II, S. 349, 352, 367, 371, 374, 378, 383, 447, 470). Die großen Augen der Imma Spoelmann führen, ihrem beweglichen und nachdenklichen Charakter gemäß, eine „ernste, fließende Sprache" (KH, S. 222, 247, 256, 258, 259, 261, 263, 276, 278, 285, 286, 300, 309, 320, 324, 326, 348, 352, 379, 383, 405, 406, 407, 413, 448). Die seelische und hinfällige Gabriele Eckhof hat „zum Verschießen" neigende Augen (N I, S. 319 und 355). Noch zwei Beispiele aus den „Buddenbrooks". Der Blick des Organisten Pfühl scheint beim Musizieren „die Dinge träumerisch zu durchschauen und jenseits ihrer Erscheinung zu ruhen" (B II, S. 138), und die Augen des kleinen, hinterhältigen Sievert Tiburtius, ..die gemeinhin eng zusammengekniffen ein wenig blöde umherblinzelten, konnten in gewissen Momenten sich in ungeahnter Weise erweitern, größer und größer werden, hervorquellen, beinahe herausspringen ..." (B I, S. 358). Ferner ein Beispiel aus dem „Zauberberg". Der Antisemit Wiedemann, ein einfältiger Tropf, hat einen „kurzen, lauernden Blick. Es sah tatsächlich und unbildlich so aus, als hinge dicht vor seiner Nase eine Puschel, auf die er boshaft schielte, und hinter der er nichts mehr sah" (Z II, S. 576 f.). Für verschiedene Gestalten ist das gewohnheitsmäßige Spiel der Brauen charakteristisch. Thomas Buddenbrook zieht beim Nachdenken „nach seiner Gewohnheit eine Braue ein wenig empor" (B I, S. 146). Tonio Kröger zieht in derselben Stimmung die „schräg stehenden Brauen zusammen" (N II, S. 5, 39, 51). Settembrini zieht die „Brauen empor", wenn ihm etwas

bedenklich vorkommt (Z I, S. 101 und 164), und „zusammen", wenn er sehr ernst wird (Z I, S. 417 und 552). Der dekadente Lobgott Piepsam geht mit gesenktem Kopf; zuweilen blickt er auf, indem er seine „Brauen hoch unter die Hutkrempe emporzieht" (N I, S. 143). Die vitale Tony Buddenbrook zieht in Augenblicken, da sie nicht mit sich sprechen läßt, die Brauen „zusammen" (B I, S. 121, 123, 125, 127, 484), und Amra, die dumme, grausame und verschlagene Gattin des Rechtsanwalts Jacoby, hebt ihre „hübschen Brauen ganz wagerecht in die fast rührend schmale Stirn" (N I, S. 116). Endlich noch ein Beispiel für Mimik der Augenwinkel. Das Verdächtigste am Staatsminister Doktor Baron Knobelsdorff ist ein „Lächeln, ein Augenlächeln ohne Anteil des Mundes, das vermöge strahlenförmig an den äußeren Augenwinkeln angeordneter Fältchen zu entstehen schien oder umgekehrt mit der Zeit diese Fältchen hervorgerufen hatte" (KH, S. 13).

5. Ebenso häufig spricht der Dichter von der Gewohnheitsmimik des M u n d e s. Tonio Kröger hält neben dem schon erwähnten Spiel der Augen, der Brauen und des Kopfes die „Lippen zum Pfeifen gerundet" (N II, S. 5, 31, 39, 51). Der halbdekadente Raoul Überbein „kniff die Lippen zusammen", wenn ihm etwas bedenklich vorkommt (KH, S. 254, 341 zwei Mal). Der Makler Gosch gibt sich unter anderem das Aussehen eines Intriganten, indem er die „schmalen Lippen" seines „abwärts gezogenen Mundes" in „verschlossener und bösartiger Weise zusammenpreßte" (B I, S. 228). Vom dekadenten Rechtsanwalt Jacoby heißt es: „der kläglich freundliche Ausdruck seines Mundes schien zu flehen, daß man ihn nicht verspotten möge" (N I, S. 118), und die Winkel seines kleinen Mundes sind „wehmütig gesenkt" (N I, S. 117). Lobgott Piepsam hat einen breiten Mund mit ebenfalls „gesenkten Winkeln" (N I, S. 143). Der lebensmüde Hanno Buddenbrook neigt „frühzeitig" dazu, seinen Mund „in zugleich wehmütiger und ängstlicher Weise verschlossen zu halten ..., mit diesem Ausdruck, dem später der Blick ... sich immer mehr anpaßte" (B II, S. 46). Der stolze, weltverächtliche Großherzog Albrecht II. „schob ein wenig seine kurze, gerundete Unterlippe empor, indem er leicht damit an der oberen sog" (KH, S. 58, 132, 149, 170, 175 f., 183, 236 f., 344, 356, 421, 424, 431). Wenn der vitale Konsul Buddenbrook ein „vorteilhaftes Geschäft zum Abschluß gebracht hatte", „kniff er die Lippen zusammen, so daß Mundwinkel und Wangen sich falteten" (B I, S. 275). Zu seinen Kulturgebärden macht Mynheer Peeperkorn einen „wehen Mund" (Z II, S. 351). Herrmann Hagenström „schmatzte

beständig mit den Lippen, denn er atmete nur durch den Mund" (B I, S. 78). Die unstäte, grausame und vitale Gerda von Rinnlingen „schob unaufhörlich die Unterlippe vor und wieder zurück, indem sie an der Oberlippe scheuerte" (N I, S. 14, 17, 24), die nachlässige seelische Clawdia Chauchat kaut „zweifellos an den Fingern" (Z I, S. 242), und Imma Spoelmann spricht mit „vorgeschobenen Lippen" (KH, S. 257, 258, 265, 267, 277, 292, 300, 306, 315, 344, 354, 383, 414; 451). Ein Beispiel für Gewohnheitsmimik des Mundwinkels gibt der halbdekadente, geistesscharfe Settembrini; die „feine, etwas spöttische Vertiefung und Kräuselung seines einen Mundwinkels unter dem vollen Schnurrbart, dort, wo er sich in schöner Rundung aufwärts bog, war von eigentümlicher Wirkung, es hielt gewissermaßen zur Geistesklarheit und Wachsamkeit an" (Z I, 97, 98, 144, 326, 377, 407; II, S. 66). Einem weiteren Beispiel für das Spiel der Oberlippe begegnet man bei der vitalen Tony Buddenbrook; ihre „etwas hervorstehende Oberlippe" hat einen „kindlichen, naiven und kecken Ausdruck" (B I, S. 250), ferner „zittert" ihre Oberlippe „beim Weinen" (B I, S. 130). Dieselbe Tony fällt durch ihre Gewohnheitsmimik der Zunge auf. Wenn sie einen „Streich erdacht oder ausgeführt" hat, läßt sie, indem sie ein „wahrhaft spitzbübisches Gesicht" macht, „ihre Zungenspitze ... ganz leicht an der Oberlippe spielen" (B I, S. 306). Zungenspiel in Verbindung mit Mundbewegung findet sich beim dekadenten Hanno. Beim Mitanhören von Konzerten im mütterlichen Salon sitzt er „ganz still, die kleinen Hände um sein Knie gefaltet und, wie er zu tun pflegte, die Zunge an einem schmerzenden Backenzahn scheuernd, wodurch sein Mund ein wenig verzogen wurde" (B II, S. 144). An dieser Stelle noch einige Beispiele für das Lachen und Weinen. Der behagliche und gutmütige vitale Mr. Johann Buddenbrook kichert „hell und verkniffen" (B I, S. 10), und seine Gemahlin, die ihm mit der Zeit so ähnlich wurde, „kichert in genau derselben Weise" (B I, S. 10 f.). „Ihre Schwiegertochter, die Konsulin Elisabeth Buddenbrook, eine geborene Kröger, lachte das Krögersche Lachen, das mit einem pruschenden Lippenlaut begann, und bei dem sie das Kinn auf die Brust drückte" (B I, S. 11). Der halbdekadente Seelenzergliederer Dr. Edhin Krokowski im „Zauberberg" lächelt zur Aufmunterung seiner Patienten „mannhaft" (Z I, S. 322; II, S. 45) und „kernig" (Z II, S. 15, 531, 551); aber der kritische Schöngeist Settembrini lacht nie: „Man konnte ihn sich herzlich lachend gar nicht vorstellen", heißt es von ihm; „über die feine und trockene Spannung seines Mundwinkels brachte er es niemals hinaus" (Z I, S. 407). Die „senkrechte

Falte“ zwischen den hellen Brauen der armen, gedemütigten seelischen Baronin Anna in der Novelle „Ein Glück“ gibt ihrem „Lächeln etwas Bedrängtes und Wundes“ (N I, S. 220). Ein Beispiel für das Weinen: noch die erwachsene Tony Buddenbrook weint ihr „unbedenkliches, erquickendes Kinderweinen, das ihr in allen Stürmen und Schiffbrüchen des Lebens treu geblieben war“ (B II, S. 285); dieser Zug charakterisiert ihr hemmungsloses, naives Wesen trefflich.

6. Zuweilen geht Mann auf die Gewohnheitsmimik der Wangen an, und zwar der Wangengrübchen. Beim Lachen bilden sich bei der vitalen Großherzogin Dorothea „die wundervollen kleinen Gruben in ihren weichen Wangen“ (KH, S. 65). Von der charmanten, nachlässigen seelischen Clawdia Chauchat sagt die Tischnachbarin Hans Castorps, Fräulein Engelhardt: „Wenn sie lächelt und spricht wie jetzt, bekommt sie ein Grübchen in die eine Wange, aber nicht immer, nur wenn sie will“ (Z I, S. 229). Wenn der in seinen Stimmungen völlig aufgehende, ein wenig theatralische Mynheer Peeperkorn aus seinen weltschmerzlichen Anwandlungen wieder zu den Freuden des Daseins erwacht, „erblüht“ seine „großartige Physiognomie, eben noch von gotischem Schmerz beseelt, üppig und heiter; sogar ein sybaritisches Grübchen zeigte sich auf einmal in seiner Wange“ (Z II, S. 384 und 419).

7. Noch seltener sind Angaben über die Gewohnheitsmimik der Nase. Wenn sich der übersensible dekadente Christian Buddenbrook peinlich berührt fühlt, zieht er seine „große Nase in unzählige Fältchen“ (B I, S. 328, 330, 332, 356, 368, 394, 401; II, 69, 70, 186, 195, 202, 354, 355, 362), und der drollige Bankier Kesselmeyer macht seine Nase „ganz kraus“, wenn er sich einen Zwicker auf die Nase schlägt (B I, S. 215).

8. Beispiele für Gewohnheitsmimik an der Stirn finden sich bei der seelischen und gebrechlichen Gabriele Eckhof und bei Peeperkorn. „Das blaue Äderchen“ über Gabrieles Augen „beherrschte auf eine beunruhigende Art das ganze feine Oval des Gesichts. Es trat sichtbarer hervor, sobald die Frau zu sprechen begann, ja, sobald sie auch nur lächelte, und es gab alsdann dem Gesichtsausdruck etwas Angestrengtes, ja selbst Bedrängtes, was unbestimmte Befürchtungen erweckte“ (N I, S. 319). Wenn der ein wenig theatralische vitale Mynheer Peter Peeperkorn bei seinen Achtsamkeit fordernden Kulturgebärden die Brauen hochzieht, geschieht es, „daß die rechtwinklig

von seiner Stirn zu den äußersten Augenwinkeln laufenden Falten sich maskenhaft vertieften" (Z II, S. 350).

9. Eine Gewohnheitsgebärde des Kinnes in Verbindung mit Kopfmimik kennzeichnet die selbstbewußte vitale Tony Buddenbrook, von der es heißt, daß sie „immer, wenn es galt, Charakter und Würde zu zeigen, den Kopf zurücklegte und dennoch versuchte, das Kinn auf die Brust zu drücken" (B I, S. 254). Diese Gebärde übernimmt sie von ihrer Mutter, die beim Lachen das „Kinn auf die Brust drückte" (B I, S. 11).

10. Vereinzelt erwähnt Thomas Mann Gewohnheitsbewegungen der Haut oder vielmehr des Blutes. Das „sonnverbrannte Gesicht" des halbdekadenten, aber ehrbaren Joachim Ziemssen nimmt in der Nähe der lustigen, von Joachim heimlich geliebten Marusja eine „flekkige Färbung" an, „wie sonnverbrannte Gesichter sie annehmen, wenn das Blut daraus weicht" (Z I, S. 123; II, S. 321). Heftige Gemütsbewegungen drücken sich im grünlichen Gesicht Raoul Überbeins „unterhalb der Augen" durch „eine Röte" aus, die sich „völlig sonderbar und unwahrscheinlich" ausnimmt (KH, S. 123 und 253). Und vom dekadenten Rechtsanwalt Jacoby heißt es: „oft konnte man beobachten, wie ein plötzlicher Blutstrom sich in sein verquollenes Gesicht ergoß, um ebenso plötzlich einer gelblichen Blässe zu weichen, während sein Mund sich auf säuerliche Weise verzog" (N I, S. 117).

11. Tony Buddenbrook verbindet zuweilen mit den oben erwähnten Kinn- und Kopfgebärden eine Gewohnheitsbewegung der Schultern: sie zieht die „Schultern ein wenig empor" (B I, S. 356. 441 f.; II, S. 42, 76); diese Schulterbewegung findet man bei ihr auch gesondert oder in Verbindung mit anderen Gebärden (so B I, S. 358; II, S. 259, 274).

12. Wie zu erwarten ist, beschreibt der Dichter öfters die Gewohnheitsbewegungen der Hände und Finger. Die mit dem Alter wachsende innere Müdigkeit und Ratlosigkeit Thomas Buddenbrooks findet in dieser Gewohnheitsgeste einen erschütternden Ausdruck: „Er strich sich langsam und tief aufatmend mit der Hand über Stirn und Augen" (B II, S. 100 und 295). Die Mutter hält schon den kleinen Klaus Heinrich dazu an, die verkrüppelte Linke „auf geschickte Art zu verbergen, in der Seitentasche seiner Jacke, auf dem Rücken, oder vorn in der Brust" (KH, S. 65). Den Gruß seiner Untertanen erwidert Klaus Heinrich, indem er lebhaft mit dem Kopfe nickt und seine „weiß gekleidete Rechte an den Mützenschirm [oder Helm] legte" (KH, S. 160

und 202). Vom einfachen Hans Castorp vernehmen wir anläßlich seines ersten Mahles im Hotel Berghof: „Hans Castorp faltete seine frisch gewaschenen Händen und rieb sie behaglich erwartungsvoll aneinander, wie er zu tun pflegte, wenn er sich zu Tische setzte, — vielleicht weil seine Vorfahren vor der Suppe gebetet hatten“ (Z I, S. 28). Am Anfang seines Aufenthalts in der auflösenden Atmosphäre des Berghofs hat er zuweilen die Gewohnheit, sich bei starken Gemütsbewegungen mit der Hand die Augen zu „bedecken“ (Z I, S. 22 und 88); später schlägt er sich zum Zeichen seines grenzenlosen Erstaunens „mit der Hand auf den Schenkel“ (Z I, S. 95 und 191). In einer Zeit schrullenhafter Vereinsamung dreht er „nach gelegentlicher Gewohnheit mit zwei Fingern an einer Augenbraue“ (Z II, S. 501). Der burschikose, bramarbasierende halbdekadente Raoul Überbein pflegt sich beim Sitzen zurückzulehnen und seinen „roten Bart in der Nähe der Gurgel“ zu ergreifen (KH, S. [99], 251 und 252 f.). Dem Sonntag zu Ehren produziert Hofrat Behrens der „Herrenwelt das Kunststück mit seinem Schnürstiefel: er setzte seinen gewaltigen Fuß auf eine höhere Stufe, löste die Bänder, ergriff sie nach einer besonderen Praktik mit einer Hand und wußte sie, ohne die andere zu Hilfe zu nehmen, mit solcher Fertigkeit kreuzweise einzuhacken, daß alle sich wunderten und mehrere umsonst versuchten, es ihm gleichzutun“ (Z I, S. 189). Settembrini wirft gewohnheitsmäßig in „Verzweiflung und Resignation die Hand über den Kopf“ (Z I, S. 559; II, S. 59, 262, 470). In den Tagen der Mobilisation nimmt der posenhafte, doch gefühlvolle Italiener eine „Gewohnheit an ..., dem Besucher [Hans Castorp] beide Hände entgegenzustrecken und ihm die seinen zu drükken“ (Z II, S. 621). Der seiner Auflösung nahe Gustav Aschenbach sitzt „mit hängenden Armen“ (N II, S. 402 und 418). Dem dekadenten Tadzio sind am Strande diese zwei, unter anderen auch für seine Hand- und Armbewegungen charakteristischen Haltungen eigen: „Er lag ausgestreckt, das Badetuch um die Brust geschlungen, den zart gemeißelten Arm in den Sand gestützt, das Kinn in der hohlen Hand ...“, oder: „Er stand am Rande der See, allein, abseits von den Seinen, ganz nahe bei Aschenbach, — aufrecht, die Hände im Nacken verschlungen, langsam sich auf den Fußballen schaukelnd und träumte ins Blaue, während kleine Wellen ... seine Zehen badeten“ (N II, S. 406). Von Tobias Mindernickel vernehmen wir das folgende: „Seine gewaltsam bürgerliche Kleidung sowie eine gewisse sorgfältige Bewegung der Hand über das Kinn scheint anzudeuten, daß er keineswegs zu der Bevölkerungsklasse gerechnet werden will, in deren Mitte er wohnt“

(N I, S. 101). Hans Hansen, der Gewöhnliche und Glückliche, bekundet seine Zuneigung, indem er vertraulich den „Arm unter den" seines Freundes Tonio Kröger oder Jimmerthal „schiebt" (N II, S. 5, 11, 13). Mynheer Peeperkorn bedient sich beim Sprechen der Hände „zu auserlesenen, die Aufmerksamkeit spannenden Gebärden, den delikat nuancierenden, gepflegten, genauen und reinlichen Kulturgebärden eines Dirigenten, den Zeigefinger mit dem Daumen zum Kreise gekrümmt oder die flache Hand — breit, aber nagelspitz — behütend, abdämpfend, Aufmerksamkeit fordernd ausgebreitet" (Z II, S. 350). Clawdia Chauchat hat die Gewohnheit, mit der „Hand die Flechte an ihrem Hinterkopf" zu „stützen" (Z I, S. 130, 180, 216). Schließlich eine merkwürdige Gewohnheitsbewegung der Hände beim sensiblen Thomas Buddenbrook: seine Hände „konnten in gewissen Augenblikken, in gewissen, ein wenig krampfhaften und unbewußten Stellungen einen unbeschreiblichen Ausdruck von abweisender Empfindsamkeit und einer beinahe ängstlichen Zurückhaltung annehmen, einen Ausdruck, der den ziemlich breiten und bürgerlichen, wenn auch fein gegliederten Händen der Buddenbrooks bis dahin fremd gewesen war und wenig zu ihnen paßte" (B I, S. 320).

13. Die Gewohnheitsgebärden der Beine und des Rumpfes beziehen sich mit wenigen Ausnahmen auf Gang, Stand, Sitzen und Liegen; aus diesem Grunde teilt man sie besser nach dem Gang, dem Stand usw. ein. Der Dichter beschreibt den Gang usw. entweder allgemein, oder mit Angaben der einzelnen Bein- und Rumpfgebärden. Wenn er neben den Bein- und Rumpfgebärden auch andere Gebärden heranzieht, geben wir den ganzen Komplex wieder, um den Gesamteindruck nicht zu zerstören. Zunächst allgemeine Beschreibungen des Ganges. Ein Arbeitsmann schildert den Gang des frühzeitig verbrauchten und pedantisch gewordenen Thomas Buddenbrook mit diesen Worten: „Hest em gehen seihn? Hei huppt ümmer so'n beeten as'n Vagel" (B II, S. 35); der träumerische und schwermütige Tonio Kröger geht „nachlässig und ungleichmäßig" (N II, S. 5); die seelische Gerda Buddenbrook schreitet mit „freier und stolzer Anmut" (B I, S. 369); als Anna, das einst schöne Blumenmädchen, das in langjähriger und kinderreicher Ehe seine Reize beinahe ganz einbüßte, den aufgebahrten Thomas Buddenbrook, ihren früheren Geliebten, sehen will, geht sie „schwer, denn sie war guter Hoffnung wie gewöhnlich" (B II, S. 388). Beschreibungen des Ganges durch Beinbewegungen: im Gegensatz zu Tonio Kröger geht der vitale Hans Hansen mit seinen schlanken Beinen „so elastisch und taktfest einher" (N II, S. 5),

und Tony Buddenbrook setzt als Mädchen ihre schmalen Beinchen „mit einer wiegenden und elastischen Zuversichtlichkeit“ (B I, S. 75). Der dekadente Christian Buddenbrook geht „langsam, steif und ein wenig lahmend“ (B II, S. 79) und mit „steifen, krummen Beinen“ (B II, S. 195), da er sich einbildet, an Gelenkrheumatismus zu leiden. Unbestimmte Gangbewegungen in Verbindung mit bestimmten Gebärden anderer Körperteile als der Beine: der einfache Hans Castorp schiebt im „Stehen und Gehen“ den „Unterleib etwas vor, was einen nicht eben strammen Eindruck machte; aber seine Haltung bei Tische war ausgezeichnet“ (Z I, S. 57); der riesige, burschikose halbdekadente Hofrat Behrens geht nicht, sondern „segelt, mit den Armen schlenkernd, die Handflächen ganz nach hinten gekehrt“ (Z I, S. 81); der dekadente Tobias Mindernickel geht „gestützt auf seinen schwarzen Stock“ (N I, S. 99 und 101); der Gang des stolzen, einsamen und dekadenten Großherzogs Albrecht II. ist ein „linkisches und dennoch unbeschreiblich vornehmes Stolzieren, wobei seine Schulterblätter sich auf befangene Art verzogen“ (KH, S. 170), und die nachlässige seelische Clawdia Chauchat geht „eigentümlich schleichend und etwas vorgeschobenen Kopfes“, „wobei sie die eine Hand in der Tasche der anliegenden Wolljacke hielt, die andere aber, das Haar stützend und ordnend, zum Hinterkopf führte“ (Z I, S. 130 und 245). Beschreibungen des Ganges, bestimmte Beingebärden in Verbindung mit bestimmten anderen Gebärden: das Gehen des dekadenten Tadzio ist „sowohl in der Haltung des Oberkörpers wie in der Bewegung der Knie, dem Aufsetzen des weiß beschuhten Fußes von außerordentlicher Anmut, sehr leicht, zugleich zart und stolz“ (N II, S. 386); Bendix Grünlich geht mit „ziemlich kurzen Schritten und etwas vorgestrecktem Kopf“ (B I, S. 117); der tätige, ein wenig pedantische und nicht skrupellose Hugo Weinschenk geht „wiegenden und selbstbewußten Schrittes ..., wobei er seine beiden Fäuste vor sich hertrug, und die Ellenbogen in legerer Weise an den Seiten bewegte“ (B II, S. 64); ähnlich geht Gymnasialprofessor Kürtchen in der „Königlichen Hoheit“, ein „kleiner, mißtrauischer und reizbarer Junggeselle von komödiantischen Formen und einer altfränkischen Ritterlichkeit“, mit „vorgestrecktem Unterleib, indem er seine kleinen Fäuste nach Art eines Dauerläufers zu beiden Seiten seines Bäuchleins hielt“ (KH, S. 87), und der majestätische vitale Mynheer Peeperkorn hat die „Gewohnheit, bei jedem seiner kurzen Schritte den ganzen schweren Körper und sogar auch den Kopf etwas seitwärts fallen zu lassen nach der Seite des Fußes, den er eben vorwärts setzte, was eher gutmütig-greisenhaft

als königlich anmutete; ging auch meist nicht zu voller Größe aufgerichtet, wie er stand, sondern etwas zusammengesunken" (Z II, S. 404). Häufig betont Mann den eigentümlichen Stand, wobei er in den weitaus meisten Fällen bestimmte Gebärden der Beine, der Füße und des Rumpfes anführt. Klaus Heinrich steht gewöhnlich mit „geschlossenen Absätzen" (KH, S. 113, 165, 194, 258), was seinem militärischen Charakter entspricht. Ähnlich steht der militärische Joachim Ziemssen „dienstlich geschlossen", „Brust heraus, die Absätze zusammengenommen", wenn er vor seinem Mitmenschen Respekt bezeugen will (Z I, S. 492; II, S. 128). Hofrat Behrens steht „breitbeinig" (Z I, S. 300 und 303), oder er „schaukelt" sich auf „Fußballen und Absätzen" (Z I, S. 305 und 436). Die erste Gebärde ist derb und vital und findet sich bei den Vitalen Schwarzkopf sr., der „breitbeinig, mit etwas vorgestrecktem Bauche" steht (B I, S. 150), und Mynheer Peeperkorn wieder, der „gerne spreizbeinig dasteht" (Z II, S. 348). Die zweite Art entspricht dem burschikosen, anmaßend bramarbasierenden Wesen des Hofrats. Der Schöngeist Settembrini steht in „anmutiger Haltung" und mit „gekreuzten Beinen" (Z I, S. 96 und 252). Der dekadente Christian Buddenbrook „stand da in der Haltung, die oft Krummbeinigen eigen ist, ein wenig geknickt, ein wenig fragezeichenartig, Kopf, Bauch und Knie nach vorn geschoben" (B I, S. 406). Bei Abschieds- und Todeserlebnissen steht Hanno Buddenbrook grübelnd, „auf dem linken Beine ruhend, das rechte Knie so gebogen, daß der Fuß leicht auf der Spitze balancierte" (B II, S. 258 und 401): ein Mischausdruck gezierter Verschämtheit und grüblerischen Verweilens. Ähnlich heißt es von Tadzio, wenn er jemand begrüßen muß: „Indem er die Hand reichte, auf einem Beine ruhend, den anderen Fuß auf die Zehenspitzen gestellt, hatte er eine reizende Drehung und Wendung des Körpers, anmutig spannungsvoll, verschämt aus Liebenswürdigkeit, gefallsüchtig aus adeliger Pflicht" (N II, S. 406). Einige Beispiele für die Gewohnheitsmimik beim Sitzen: Klaus Heinrich „hatte eine ganz eigentümliche Art, im Wagen zu sitzen, — nicht träg und bequem in den Kissen zu lehnen, sondern beim Fahren auf ähnliche Weise beteiligt zu sein, wie beim Reiten, indem er, die Hände auf dem Säbelgriff gekreuzt und einen Fuß etwas vorgestellt, die Unebenheiten des Bodens gleichsam ‚nahm', sich tätig den Bewegungen des schlecht federnden Wagens anpaßte" (KH, S. 161). Der halbdekadente Doktor Überbein „lehnte" sich beim Sitzen im Gespräch „zurück, ergriff seinen roten Bart in der Nähe der Gurgel" (KH, S. 99 und 251). Der Dialektiker Naphta sitzt „still

und scharf", wenn er im Begriff ist, den Wortgefechten mit Settembrini eine entscheidende Wendung zu geben (Z II, S. 99 und 101). Gustav Aschenbach, der sich unheldenhaft gehen läßt, sitzt mit „hängenden Armen" (N II, S. 402 und 418). Schließlich ein Beispiel für das Liegen. Die zweite von den drei Posen, die für Tadzio charakteristisch sind, wird folgendermaßen beschrieben: „Er lag ausgestreckt, das Badetuch um die Brust geschlungen, den zart gemeißelten Arm in den Sand gestützt, das Kinn in der hohlen Hand" (N II, S. 406).

II. Handlungsmimik.

Noch mehr als bei der Gewohnheitsmimik muß sich die Darstellung der Handlungsmimik auf eine Auswahl beschränken; denn Thomas Mann gibt seinen Gestalten im Verlaufe der Handlung eine geradezu unübersehbare Fülle von mimischen Charakteristika mit. In erster Linie nehmen wir auf die momentane Gemütsregung Bezug, aus der eine Gebärde herauswächst, und erst in zweiter Linie auf das Temperament, innerhalb dessen eine Gemütsbewegung sich abspielt. Bei der Darstellung der Gewohnheitsmimik brauchten wir nur auf das typische und das individuelle Temperament hinzuweisen, bei der Handlungsmimik müssen wir zum besseren Verständnis bisweilen weiter ausholen durch einen kurzen Hinweis auf die Handlung, von der sich die Gebärde löst. Ferner geben wir vor jedem Beispiel in gesperrtem Drucke die Gemütsbewegung an, die eine momentane Gebärde verursacht; da eine eingehende Analyse der Gemütsbewegung zu weit führte, begnügten wir uns mit knapper Hindeutung. Im übrigen gehen wir beim Anordnen der Beispiele in der gleichen Weise vor wie bei der Gewohnheitsmimik; die geringe Anzahl der Beispiele für die gewohnheitsmäßigen Gebärden zwang uns dort, neben den Vertretern der Mannschen Haupttypen auch andere Gestalten heranzuziehen, hier gestattet die reiche Auswahl eine weitgehende Berücksichtigung der Typen.

1. Die allgemeinen Gewohnheitsgebärden ließen immer das Temperament oder den Charakter durchblicken, die allgemeine Handlungsgebärde dagegen schildert vor allem die Gemütsbewegung; man könnte diese Beispielreihe also mit Gemütsbewegung überschreiben. Die Helden zeichnen sich durch die Feinheit und Beweglichkeit ihrer inneren Regungen aus. Zorn: Als der korrekte Johann Friedemann den grausamen, höhnischen Ausdruck im Gesicht der von ihm umworbenen Gerda von Rinnlingen wahrnimmt, empört

er sich, und ein „seltsamer, süßlich beizender Zorn stieg in ihm auf“ (N I, S. 18 und ähnlich S. 20 und 27). Elendsgefühl und Ausschweifung: Den Gemütszustand des einfachen Hans Castorp am Anfang seines Aufenthaltes in der ansteckenden und auflösenden Atmosphäre des Zauberberges beschreibt der Dichter unter anderem mit diesen Worten: „So saß er, hitzig und fröstelnd, und quälte sich mit der widerlich schmeckenden Zigarre. Ein großes Elendsgefühl überkam ihn; ihm war, als sei es ihm noch nie im Leben so schlecht ergangen ... Dazwischen aber berührte ihn plötzlich ein ganz absonderlich ausschweifendes Gefühl der Freude und Hoffnung, und als er es empfunden hatte, saß er nur noch da, um zu warten, ob es nicht vielleicht wiederkäme. Es kam aber nicht wieder; nur das Elend blieb“ (Z I, S. 151). Freude und Angst: Mit der Erinnerung des bettlägerig gewordenen Hans Castorp an Clawdia Chauchat „war Schreck, Erschütterung ... verbunden, eine ins Unbestimmte, Unbegrenzte und vollständig Abenteuerliche ausschweifende Hoffnung, Freude und Angst, die namenlos war“ (Z I, S. 348). Bestürzung und Fassung: Später hängt er im Gespräch mit Settembrini seinen eigenen Gedanken nach, statt Settembrini aufmerksam zuzuhören; dieser bemerkt es und weist ihn zurecht: „Sie folgen meinen Worten, Ingenieur?‘ — ‚Absolut!‘ antwortete Hans Castorp heftig und bestürzt. Er hatte bei diesem Wort das Gefühl eines Menschen, der ausgleitet und sich eben noch glücklich auf den Füßen hält“ (Z I, S. 413). Ebenso sensibel als die Helden, doch selbstgefällig und unaufrichtig vor sich selbst geben sich die Halbdekadenten. Ekel und Scham: Von Gustav Aschenbach heißt es kurz vor seinem Ende: „Angesichts der süßen Jugend, die es ihm angetan, ekelte ihn sein alternder Leib; der Anblick seines grauen Haares, seiner scharfen Gesichtszüge stürzte ihn in Scham und Hoffnungslosigkeit“ (N II, S. 442). Geschmeicheltheit: „Behrens war entzückt, geschmeichelt bis zur Begeisterung“, als Hans Castorp ihn bittet, seine Gemälde, unter denen sich ein Porträt der Clawdia Chauchat befindet, besichtigen zu dürfen (Z I, S. 429). Übertrieben sensibel, unwürdig und lächerlich sind die Dekadenten. Zorn: Als sich Mindernickels Hündchen nicht um die überspannten, tyrannischen Befehle seines Herrn kümmert, „da packte den Mindernickel ein maßloser, ein unverhältnismäßiger und toller Zorn“ (N I, S. 106). Trotz und Gereiztheit: Christian Buddenbrook erscheint zur Testamentseröffnung seiner Mutter in „trotziger und gereizter Stimmung“, da er gewärtig ist, bei der Verteilung des mütterlichen Hausrats, aus dem

er einige Gebrauchsgegenstände für seine geplante Heirat erhalten möchte, zu kurz zu kommen (B II, S. 237). Exaltierte Erregtheit: Schließlich räumt er nach einer heftigen Auseinandersetzung mit seinem Bruder unverrichteter Dinge „hitzig und exaltiert" den Kampfplatz (B II, S. 250). Blamiertheit: Durch seine krankhafte Beschäftigung mit sich selbst kam Christian Buddenbrook das echte und tiefe Mitgefühl für seine Mitmenschen abhanden, was er selbst als peinlich empfindet. So schämt er sich, beim Tode seines Bruders keine Träne vergossen zu haben, und das „Gefühl der Blamiertheit überwog in ihm jegliche andere Empfindung" (B II, S. 386). Die Vitalen haben natürliche, einfache, aber kräftige Gemütsregungen. Zorn: Bei einem von Peeperkorn präsidierten Gelage „erklärte Mynheer Peeperkorn" die von ihm bestellten kalten Platten „für ‚Firlefanz' — und zwar mit einem Zorn, der die beängstigende Unberechenbarkeit seiner Herrschernatur bekundete. Ja, er wurde kollerig, als jemand den Imbiß in Schutz zu nehmen wagte ... Übrigens stand der Zorn, so unbegreiflich er anmuten mochte, ihm vortrefflich zu Gesichte ... Er entstellte ihn keineswegs, verkleinerte ihn nicht, wirkte in seiner Unbegreiflichkeit ... so groß und königlich, daß alle sich duckten" (Z II, S. 372 f.). Aussöhnung: Darauf beschwichtigt ihn Clawdia Chauchat mit dem Hinweis, daß er ein anderes, warmes Gericht bestellen könne: „‚Mein Kind', sagte er, ‚— gut'. Und mühelos, in voller Würde fand er den Übergang von schwerem Koller zu einem gemäßigten Zustande, indem er Clawdias Hand küßte ... Auch stellte sein Behagen sich völlig her, als die dampfende Speise auf mehreren Platten erschien" (Z II, S. 373). Rührung und Mitleid: Grünlich sinkt nach erfolglosem Werben um Tonys Neigung flehend vor ihr in die Knie und fragt, ob sie ihn verabscheue; Tony verneint tröstend, „ihre Tränen waren versiegt, Rührung und Mitleid stiegen in ihr auf" (B I, S. 139). Langeweile, Ärger und Haß: Bei den ewigen Pastor- und Missionarbesuchen im Hause ihrer Mutter ist Tony „nicht glücklich, sie empfand Langeweile und ärgerte sich über die Pastoren und Missionare, deren Besuche nach dem Tode des Konsuls sich vielleicht noch vermehrt hatten ... Sie haßte diese Herren aufs bitterlichste" (B I, S. 355). Während sich die vitalen Frauengestalten in ihren ursprünglichen Empfindungen ungehemmt gehen lassen, halten sich die seelischen Frauengestalten in der Äußerung ihrer zarten Gefühle vornehm zurück. Trauer: Die ernste und fromme Klara Buddenbrook erscheint nach dem Tode ihres Vaters mit „traurig zurückhaltenden Bewegungen" (B I, S. 318).

Verstimmung: Im Gegensatz zur freudig gestimmten Tony zeigt Gerda Buddenbrook an jenem Ausflugstag, an dem sich Tony mit Permaneder verloben sollte, „durchaus keine Sonntags- und Ausflugsstimmung. Wahrscheinlich hatte sie nicht ausgeschlafen"; zudem „hegte sie eine tiefe Abneigung gegen Unternehmungen wie die heutige: zumal im Sommer und gar an Sonntagen. Sie ... fürchtete die Sonne, den Staub, die festtäglich gekleideten Kleinbürger, den Geruch von Kaffee, Bier, Tabak ... und über alles in der Welt verabscheute sie die Erhitzung, das Derangement" (B I, S. 434 f.). Die allgemeinen Gemütsbewegungen leiten in den meisten Fällen besondere Gebärden ein. In diesen Fällen vertieft die Schilderung allgemeiner Bewegungen die Situation. Als Beispiel führen wir eine Situation aus der Knabenzeit Klaus Heinrichs an: „Klaus Heinrich war dreizehn Jahre alt, als er an dem einsamen Perlmuttertischchen inmitten des kalten Silbersaales stand und das Eigentliche zu ergründen suchte, um das es sich für ihn handelte. Und wie er die Erscheinungen innig durchdrang ... — da ergriff ihn eine Ahnung, eine ungefähre und wortlose Erkenntnis dessen, was seine Angelegenheit war. Aber zur selben Zeit kam ihn ein Grauen an, ein Schauder vor dieser Art von Bestimmung, eine Angst vor seinem ‚hohen Beruf', so stark, daß er sich wandte und beide Hände vor seine Augen warf, beide, die kleine runzlige Linke auch, und an dem einsamen Tischchen niedersank und weinte, weinte vor Mitleid mit sich selbst und seinem Herzen" (KH, S. 69 f.).

2. Das oben über den Charakter der verschiedenen Typen hinsichtlich ihrer Gemütsbewegungen Ausgeführte gilt von allen mimischen Äußerungen, auch von den Kopfbewegungen. Abwesenheit und Exaltiertheit: Trotz der warnenden Stimmen, die sich in der Brust Johann Friedemanns gegen einen Besuch Gerda von Rinnlingens erheben, macht er sich auf den Weg zu ihr; und „ohne einen Menschen zu sehen, hob und senkte er bei jedem Schritt in eifriger Weise den Kopf, ganz in einem abwesenden, exaltierten Zustand befangen" (N I, S. 23). Mattes und sanftes Sterben: Der Tod Gustav Aschenbach wird folgendermaßen beschrieben: „Der Schauende dort saß, wie er einst gesessen, als zuerst, von jener Schwelle zurückgesandt, dieser dämmergraue Blick [Tadzios] dem seinen begegnet war. Sein Haupt war an der Lehne des Stuhles langsam der Bewegung des draußen Schreitenden gefolgt; nun hob es sich, gleichsam dem Blicke entgegen, und sank auf die Brust, so daß seine Augen von unten sahen, indes sein Antlitz den schlaffen, innig ver-

sunkenen Ausdruck tiefen Schlummers zeigte ..." (N II, S. 450 f.). Jähzorn: Im Jähzorn schiebt Hofrat Behrens den „Kopf vor, wie ein Stier" (Z II, S. 131). Furchtbare Erkenntnis: Inmitten der lächerlichen Produktion, die der dekadente Rechtsanwalt Jacoby als Baby verkleidet zum besten gibt, dämmert ihm die Erkenntnis der skandalösen Situation auf, in der er sich befindet; er bleibt wie angewurzelt stehen, und während sich auch die Klavierbegleitung unterbricht, „starrte diese abenteuerliche und gräßlich lächerliche Erscheinung dort oben mit tierisch vorgeschobenem Kopf und entzündeten Augen geradeaus" (N I, S. 137). Scham und Arglist: Die von ihrem Vater zurechtgewiesene achtjährige Tony „ließ den Kopf hängen und blickte von unten herauf den Großvater an, denn sie wußte wohl, daß er sie, wie gewöhnlich, verteidigen werde" (B I, S. 17). Trauer: Imma Spoelmann senkt „traurig das dunkle Köpfchen", als sie ihr Vater auf ihre scharfen Worte hin bitterböse anfährt (KH, S. 290).

3. Ein einzigartiges Beispiel für Haar-Mimik begegnet uns im „Zauberberg". Entsetzen: Bei der grotesken Rauferei des Judenhassers Wiedemann mit dem Kaufmann Sonnenschein stehen jenem die Haare „starr und steif zu Berge" (Z II, S. 578).

4. Angaben über das Mienenspiel im allgemeinen sind häufig. Die auflösende und zersetzende Atmosphäre des Zauberberges bewirkt bei Hans Castorp eine Veränderung des Gemütes. An die Stelle der früheren durchschnittsmäßigen Schläfrigkeit tritt jetzt eine aufgeweckte Beweglichkeit, die ihn zu mimischen Übertreibungen verleitet. Dies kommt unter anderem auch im Mienenspiel zum Ausdruck. Abscheu: Er schneidet eine „Grimasse" und sieht seinen Vetter mit „erweiterten Augen" an, als er zum erstenmal einen Schwerlungenkranken husten hört (Z I, S. 26). Ehrbare Verfinsterung: Beim Mitanhören des ausgelassen erotischen Spiels des russischen Ehepaares durch die dünne Wand ereignet sich eine „ehrbare Verfinsterung seiner Miene" (Z I, S. 68), was seiner angeborenen bürgerlichen Sittsamkeit entspricht. Selbstbeherrschung: Wie er des kritischen Settembrini ansichtig wird, „nahm er seine Züge zusammen" (Z I, S. 190). Widerstand: Settembrini will seinen vermeintlichen Schüler mit den Worten: „Es steht jedoch geschrieben: Laßt die Toten ihre Toten begraben" von weiteren Besuchen der Moribunden abhalten; aber Hans Castorp, der Settembrinis anmaßende Belehrungen nur unter Vorbehalten hinnimmt, „hob die

Arme und drückte mit seiner Miene aus, daß gar so manches geschrieben stehe, dies und auch wieder jenes, so daß es schwer sei, das Rechte herauszufinden und es zu befolgen" (Z I, S. 519). Ekel: „Der Gedanke an Heimkehr, an Besonnenheit, Nüchternheit, Mühsal und Meisterschaft widerte" den seiner Auflösung nahen Gustav Aschenbach in einem „solchen Maße, daß sein Gesicht sich zum Ausdruck physischer Übelkeit verzerrte" (N II, S. 439). Zufriedenheit: Endlich erschwindelte Grünlich die Hand Tonys, doch zu Tonys Verwunderung scheint sein „Glück jetzt der Verzweiflung, die er bei ihren Weigerungen an den Tag gelegt hatte, kaum zu entsprechen"; denn er „betrachtete sie lediglich mit einer heiteren Besitzermiene" (B I, S. 204). Reuiges Besinnen: Als Hans Hansen beim Abschiednehmen in Tonio Krögers traurige Augen sieht, „entstand etwas wie reuiges Besinnen in seinem hübschen Gesicht" (N II, S. 15). Grauen und Ekel: Das weiße Gesicht der sensiblen Gerda Buddenbrook „war in Grauen und Ekel ganz und gar verzogen" über den Anblick ihres sterbenden Gatten, den man ihr blut- und kotbesudelt ins Haus bringt (B II, S. 377). Grausamer Spott: Gerda von Rinnlingens Gesicht verzerrt sich vor dem buckligen Johann Freidemann „in einem kaum merklichen grausamen Spott" (N I, S. 26).

5. Sehr häufig verweilt der Dichter beim Spiel der Augen, vor allem bei den Helden, Halbdekadenten und Dekadenten; bei den Vitalen hebt er andere Gebärden hervor. Glück: Auf die Bemerkung Immas hin, Klaus Heinrichs Hand sei doppelt so breit wie die ihrige, „schauten sie lächelnd und glücklich betroffen von dem einfachen Anblick ihre Hände an, seine rechte und ihre linke, die nebeneinander auf der goldenen Tischplatte lagen" (KH, S. 409). Einhalt und Bitte: Hans Castorp zieht im Gespräch mit Settembrini einen voreiligen Schluß; Settembrini „streckte die Hand gegen ihn aus, indem er den Kopf auf die Seite legte und die Augen schloß, — eine sehr schöne und sanfte Gebärde des Einhalttuns und der Bitte um weiteres Gehör. Er verharrte mehrere Sekunden in dieser Stellung, auch als Hans Castorp schon lange schwieg und in einiger Verlegenheit der Dinge wartete, die da kommen sollten. Endlich schlug er seine schwarzen Augen wieder auf und sprach..." (Z I, S. 337). Triumph: Tobias Mindernickel geht vor dem am Boden liegenden, flehend winselnden Hündchen, das er eben schrecklich mißhandelt hat, auf und ab, „während er dann und wann einen stolzen und zornigen Blick auf Esau warf". Endlich bleibt er vor ihm stehen und „sprach mit dem entsetzlich kalten und harten Blick und Ton, mit dem Napoleon vor die Kom-

pagnie hintrat, die in der Schlacht ihren Adler verloren: ‚Wie hast du dich betragen, wenn ich dich fragen darf?' . . . Während einer guten Weile betrachtete Tobias das demütige Wesen von oben herab". Rührung und Wehmut: Schließlich hebt er das Tier gerührt auf, und als es „begann, ihm das Gesicht zu lecken, schlug seine Stimmung völlig in Rührung und Wehmut um. Er preßte den Hund mit schmerzlicher Liebe an sich, seine Augen füllten sich mit Tränen . . . Dann bettete er Esau mit Sorgfalt auf das Sofa, setzte sich neben ihn, stützte das Kinn in die Hand und sah ihn mit milden und stillen Augen an" (N I, S. 106 f.). Beobachtung und Erwartung: Imma Spoelmann „betrachtete Klaus Heinrich unverwandt aus großen, schwarzglänzenden Augen, als prüfe sie die Wirkung, die ihres Vaters wunderliche Schroffheit auf den Gast hervorbringe, — ja, Klaus Heinrich hatte den Eindruck, daß sie mit Ruhe und Verständnis seines Aufbruchs und Abschiedes auf Nimmerwiedersehen gewärtig sei" (KH, S. 286). Träumerei: Tony erzählt der Strümpfe stopfenden Ida Jungmann vom schönen Aufenthalt an der Nordsee vor ihrer Vermählung mit Grünlich, wobei ihre Augen eine „Weile träumerisch auf der gestopften Stelle von Erikas Strumpf" ruhen (B I, S. 430). Einem eigenartigen Beispiel für Mimik der Augäpfel begegnet man in der Novelle „Tobias Mindernickel". Mordgier: Tobias sieht scheel zu, wie sich sein Hündchen wieder ausgelassen gebärdet; als es sich seinen Armen entwindet, steht er „mit am Leibe herunterhängenden Armen ein wenig vorgebeugt, seine Lippen waren zusammengepreßt, und seine Augäpfel zitterten unheimlich in ihren Höhlen. Und dann, plötzlich, mit einer Art von irrsinnigem Sprunge, hatte er das Tier ergriffen, ein großer, blanker Gegenstand blitzte in seiner Hand . . ." (N I, S. 110 f.). Öfters lenkt der Dichter die Aufmerksamkeit des Lesers auf das Spiel der Brauen. Haß: Der aristokratische Tadzio bemerkt das hemmungslos gemütliche Treiben der russischen Familie im Bade; seine Brauen sind „so schwer gerunzelt, daß unter ihrem Druck die Augen eingesunken schienen und böse und dunkel darunter hervor die Sprache des Hasses führten" (N II, S. 389). Zorn: Auf ihrem Weg ins Kolleg wird Imma Spoelmann zu ihrer Entrüstung von der Hauptwache aufgehalten: „Ihr Gesichtchen war bleich wie Wachs in dieser Minute, ihre schwarzen Brauen bildeten über der Nasenwurzel eine schwere und ausdrucksvolle Zornesfalte" (KH, S. 247). Auch die Lider werden erwähnt. Betäubung: Das „lähmende und betäubende" Frühstücksbier schlägt Hans Castorp unter anderem in die Lider, die „wie Blei so schwer" sind (Z I,

S. 118). Ermattung und Betretenheit: Erschöpft von einer ergebnislosen Jagd hinter Tadzio einher, setzt sich Gustav Aschenbach auf einem verlassenen Platz in Venedig bei einer Zisterne nieder; „er saß dort, seine Lider waren geschlossen, nur zuweilen glitt, rasch sich wieder verbergend, ein spöttischer und betretener Blick seitlich darunter hervor“ (N II, S. 446). An dieser Stelle erwähnen wir die in den Werken Manns nicht selten vergossenen Tränen. So weint die hemmungslose Tony Buddenbrook beinahe bei jeder schmerzlichen Gemütsbewegung. Als ihr Vater ihr mitteilt, daß der ihr so verhaßte Grünlich um ihre Hand angehalten hat, schlägt sie nach einigem Schweigen die „Augen auf, Augen, die ganz dunkel geworden waren und voll von Tränen standen“ (B I, S. 130). Zum Beginn jener Szene, da Grünlich mit theatralischen Gebärden zudringlich auf sie einstürmt, fühlt die hilflose Tony „schon wieder, daß sie weinen werde“ (B I, S. 135). Kurz darauf „standen ihr die Tränen bereits in der Kehle“; aber noch treten sie „zurück vor Verblüffung“ über die Frechheit Grünlichs (B I, S. 136). Dann weint sie wirklich (B I, S. 137 f.). Während ihres Aufenthaltes in Travemünde richtet Morten Schwarzkopf in jener innigen und schönen Liebesszene an sie die Frage, ob sie ein kaltes Herz habe; Tony sieht ihn mit „einem Paar großer und betrübter Augen“ an, „die langsam blank von Tränen wurden“ (B I, S. 181). Beim Abschied aus Travemünde fühlt sie sich „so hinfällig, daß sie es nicht einmal versuchte, die Tränen zurückzudrängen, die jeden Augenblick langsam und heiß in ihre Augen emporstiegen“ (B I, S. 195). Später ist die Reihe zum Tränenvergießen an Grünlich selbst. Indem der Konsul Buddenbrook, der in die hoffnungslos zerrütteten Vermögensverhältnisse seines Schwiegersohnes Einblick genommen hat, seine Erschütterung äußert, laufen dem „bedauernswerten“ Grünlich „zwei große Tränen die Wangen hinab und in die goldgelben Favoris hinein“ (B I, S. 281).

6. Ebenso häufig wie das Spiel der Augen beschreibt Thomas Mann das Spiel des Mundes und der Lippen. Schreckgelähmtheit: Bei der Eröffnung des Hofrat Behrens, daß auch Hans Castorp lungenkrank sei, steht dieser „ohne Regung“, nur „um seinen Mund zuckte es sonderbar, und deutlich konnte man sein Herz gegen die Rippen pulsieren sehen“ (Z I, S. 307). Übertriebener Ekel: Joachim Ziemssen berichtet dem eben angekommenen Hans Castorp, daß er das Leben „hier oben“ satt habe, „und sein Mund wurde von einem Ausdruck des Ekels verzogen, der übertrieben und unbeherrscht wirkte und ihn wiederum nicht gut kleidete“ (Z I, S. 20 f.).

Entschlossenheit: Im Begriffe, das Liebesverhältnis Tonys mit Morten Schwarzkopf zu hintertreiben, schließt Grünlich „seinen Mund so fest wie einen Geldbeutel, den man mit Schnüren zusammenzieht“ (B I, S. 190). Ermattung: Im Gespräch mit Hans Castorp blicken die Augen des bettlägerigen Mynheer Peeperkorn „bleich und matt unter der idolhaften Stirnlineatur, der große, zerrissene Mund stand halb geöffnet wie bei einer tragischen Maske“ (Z II, S. 451). Nachdenklichkeit: Bei der Ausarbeitung ihrer in den Kollegs gemachten Notizen hält Imma Spoelmann die „Lippen auf den schmalen Rücken ihrer Linken gesenkt“, indem sie mit „durchgedrücktem Zeigefinger den Füllfederhalter führte“ (KH, S. 297). Selbstbeherrschung: Die so sehr am Leben hängende Konsulin Buddenbrook verlangt von ihrem Sohne so lebhaft Auskunft über ihre Lungenentzündung, „daß sich sofort ein heftiger Husten einstellte, den sie mit geschlossenen Lippen zurückzuhalten suchte, der aber hervorbrach und sie zwang, die Hand gegen ihre rechte Seite zu pressen“ (B II, S. 220). Ein Beispiel für die Mundgebärde eines Mannes aus dem Volke in den „Buddenbrooks“. Bekräftigung: Einer von den beiden „tabakkauenden“ Arbeitsleuten, die mit Tony vor dem Rathaus das Resultat der Senatorenwahl abwarten, „speit“ zur Bekräftigung seiner eben geäußerten Meinung „seinen Tabak vor sich nieder, denn das Gedränge erlaubt ihm nicht, ihn im Bogen von sich zu geben“ (B II, S. 35). Seltener sind Bewegungen der Zunge und der Zähne. Devotion: Beim Erscheinen des furchtbaren Direktors Wulicke in Hannos Klassenzimmer „preßten“ die Schüler die „Arme an die Flanken, stellten sich auf die Zehenspitzen, beugten die Köpfe und bissen sich auf die Zungen vor rasender Devotion“ (B II, S. 453). Behutsamkeit: Hans Castorp „zwängte sich hastig-behutsam, die Zunge zwischen den Zähnen, durch die kaum geöffnete Glastür in den Speisesaal“, in dem Dr. Krokowski einen Vortrag hält, dessen Anfang Hans Castorp versäumte (Z I, S. 209). Schwächeanflug: Als Hans Castorp in jener Faschingsnacht seine lange, verworren begeisterte Rede vor Clawdia Chauchat gehalten hat — er hat ziemlich viel Wein genossen —, „schlugen“ seine „Zähne aufeinander“ (Z I, S. 576). Ingrimm und Selbstbeherrschung: Nach der Beleidigung Naphtas durch Settembrini war es still, „und so hörte man Naphta mit den Zähnen knirschen ... ein furchtbar unangenehmes, wildes und abenteuerliches Geräusch, das sich aber immerhin als Zeichen einer gewissen fürchterlichen Beherrschung erwies, denn er schrie nicht, sondern sagte leise und nur mit einer

Art von keuchendem Halblachen ...“ (Z II, S. 597 f.). Im Zusammenhang mit der Mimik des Mundes noch das Lachen, Weinen, Seufzen usw., obgleich diese Beschreibungen zum Teil in den Dialog hineingehören. Da bei diesen Gemütsregungen auch die Mimik, vor allem des Mundes, eine Rolle spielt, bringen wir sie hier unter. Allgemeine Beschreibungen des Lachens: Herzlichkeit: Der junge Thomas Buddenbrook lacht „neidlos und herzlich“ über Christians Bajazzo-Künste (B I, S. 20); später hat er dafür nur Verachtung übrig. Schmerz: Auf die Erklärung Spoelmanns, er halte von Klaus Heinrichs Beruf nichts, „lächelte“ dieser „schmerzlich“ (KH, S. 285). Das Lachen in Verbindung mit bestimmten Gebärden. Ausgelassenheit: Über die Bildungsschnitzer der Frau Stöhr lachen die Vettern bei der Ankunft Hans Castorps im Sanatorium, „halb liegend, gegen die Lehnen ihrer Stühle zurückgeworfen, so sehr, daß ihnen der Leib bebte und sie fast gleichzeitig Schluckauf bekamen“ (Z I, S. 31). Vertrautheit und Verliebtheit in sich selbst: In Erwiderung des freudigen, überraschten und bewundernden Blickes Aschenbachs lächelt Tadzio den alternden Dichter an, „sprechend, vertraut, liebreizend und unverhohlen, mit Lippen, die sich im Lächeln erst langsam öffneten. Es war das Lächeln des Narziß, der sich über das spiegelnde Wasser neigt, jenes tiefe, bezauberte, hingezogene Lächeln, mit dem er nach dem Widerscheine der eigenen Schönheit die Arme streckt, — ein ganz wenig verzerrtes Lächeln, verzerrt von der Aussichtslosigkeit seines Trachtens, die holden Lippen seines Schattens zu küssen, kokett, neugierig und leise gequält, betört und betörend“ (N II, S. 417). Nuancen des Lachens. Schmunzeln. Spott: Mr. Johann Buddenbrook, dem alle Unbildung ein Greuel ist, „schmunzelte spöttisch in sein Jabot über Idas fremdartige Aussprache“ (B I, S. 17). Kichern. Heiterkeit: Hans Castorp wird über das unheimliche Lungenpfeifen der Hermine Kleefeld aufgeklärt; seine Erregung entscheidet sich zum Heiteren, „und indem er im Gehen die Augen mit der Hand bedeckte und sich vorneigte, wurden seine Schultern von einem raschen und leisen Kichern erschüttert“ (Z I, S. 88). Ein Beispiel für Schluchzen, Weinen, Seufzen und Lachen nacheinander, teilweise miteinander, gibt Tony Buddenbrook, als sie von Thomas den bevorstehenden Verkauf des alten Buddenbrook-Hauses erfährt. Leid, Überwindung und Gefaßtheit: „Schluchzen, ein langsames, schmerzliches Aufschluchzen unterbrach ihn. Frau Permaneders Hingebung an ihren Kummer war so groß, daß sie nicht einmal daran dachte, die

Tränen zu trocknen, die über ihre Wangen rannen. Sie saß vornübergebeugt und zusammengesunken, und ein warmer Tropfen fiel auf ihre matt im Schoße ruhenden Hände hinab, ohne daß sie dessen achtete“ (B II, S. 252). Dann folgt eines ihrer erschütternd offenen Selbstbekenntnisse; schließlich lehnt sie sich zurück, verbirgt ihr „Gesicht im Schnupftuch“ und weint „bitterlich“. Thomas versucht sie mit einem Scherz zu trösten, sie stößt einen „Seufzer aus, der halb ein Lachen war, wandte sich ab und drückte das Taschentuch fester gegen die Augen, schmollend wie ein Kind, das man mit einem Spaß seinem Leide abwendig zu machen sucht. Dann aber enthüllte sie mit Entschlossenheit ihr Gesicht“ (B II, S. 254).

7. Hin und wieder führt Thomas Mann die Mimik der Wangen an. Haß: Angesichts des gemütlichen und hemmungslosen Treibens der russischen Familie im Bade geht von Tadzios „Lippen nach einer Seite ein erbittertes Zerren, das die Wange zerriß“ (N II, S. 389). Verzweiflung: Rechtsanwalt Jacoby tanzt als Baby verkleidet, und unter seiner „Perücke blickte ein gelbes, verquollenes, unglückliches und verzweifelt munteres Gesicht hervor, dessen Wangen beständig in mitleiderregender Weise auf und nieder bebten“ (N I, S. 135). Wichtigtuerei: Auf die Frage Klaus Heinrichs, ob Doktor Überbein noch nie vom Glück so ergriffen worden sei wie jetzt er, da er Imma liebt, gibt Überbein ein „Hm“ zur Antwort und „kniff die Lippen zusammen, daß sein roter Bart sich hob und Muskelballen sich an seinen Wangen bildeten. ‚Das könnte wohl dennoch so unter der Hand sich einmal ereignet haben‘“ (KH, S. 341).

8. Auch die wenigen Beispiele für Handlungsmimik der Nase, denen man begegnet, bezeugen Manns Schärfe der Beobachtung. Wehmut: Die Wahrnehmung, daß Hans Hansen mit Jimmerthal herzlicher verkehrt, berührt Tonio Kröger schmerzlich, und „von Zeit zu Zeit fühlte Tonio, wie der Drang zu weinen ihm prikkelnd in die Nase stieg“ (N II, S. 13). Überraschung und Entzücken: „Als der kleine Herr Friedemann... seine Loge [im Stadttheater] betrat“ und Gerda von Rinnlingen auf dem Platz neben seinen Sessel sitzen sieht, „zuckte er in der Tür zurück, wobei er eine Bewegung mit der Hand nach der Stirn machte und seine Nasenflügel sich einen Augenblick krampfhaft öffneten“ (N I, S. 17). Ehrgeiz: Vom Willen zur Größe beseelt, schreitet Schiller in seinem Zimmer auf und ab: „die Flügel seiner großen Nase waren gespannt, sein Blick drohte und schweifte“ (N I, S. 252). Rachedurst: Von dem

aus dem Geschäft Blüthenzweigs hinausgeworfenen Hieronymus heißt es: „die Flügel seiner großen, gehöckerten Nase blähten und schlossen sich zuckend“ (N I, S. 207). Entrüstung: Als Imma Spoelmann auf ihrem Gang ins Kolleg durch den Aufzug der Hauptwache aufgehalten wird, sind die „Löcher ihres unbestimmt gebildeten Näschens kreisrund geöffnet“ (KH, S. 247). In diesem Zusammenhange seien die Bewegungen des Atmens erwähnt. Entsetzen: Thomas Buddenbrook liest am Tage des Geschäftsjubiläums jenes unheilbringende Telegramm und zieht „mit einem einzigen kurzen, krampfhaften Ruck die Luft so heftig ein, daß sie im Nu seine Kehle austrocknete und ihn husten machte“ (B II, S. 135). Körperlicher Schmerz: „Hans Castorp zog die Luft durch die Zähne ein“; denn er hat von Hofrat Behrens die „Spritze empfangen“ (Z II, S. 22). Spannung und Entspannung: Nach einer fesselnden und langen Replik Settembrinis „atmeten“ die Vettern „aus, denn sie hatten die Luft angehalten bei Settembrinis großer Replik“ (Z II, S. 99). Befriedigung: Tobias Mindernickel prügelte sein Hündchen, dann „warf er den Stock beiseite, setzte den winselnden Hund auf den Boden und begann tief atmend... auf und ab zu schreiten“ (N I, S. 106). Bekräftigung: Auf die Frage des Thomas, wann Tony zu Permaneder zurückzukehren gedenke, den sie ostentativ verließ, antwortet Tony „niemals“, „worauf sie lang und geräuschvoll ausatmete“ (B I, S. 483). Schicksalsergebenheit: Nach dem Besuche der Schwestern Gerhardt bei der mit dem Tode ringenden Konsulin Buddenbrook liegt diese „ganz still, ganz friedlich, friedlicher als jemals, ihr Atem ging selten und sanft, und sie fiel ersichtlich von Schwäche zu Schwäche“ (B II, S. 225).

9. Vereinzelt kommen Bewegungen der Stirn vor. Haß: Im Hinblick der russischen Familie „verfinstert“ sich Tadzios „Stirn“ (KH, S. 389). Koller: Hans Castorp unternimmt angeheiterten Zustandes eine Ehrenrettung des Lasters; der darüber in Harnisch geratende Mynheer Peeperkorn richtet sich allmählich „zu voller Größe“ auf, „während zugleich sein majestätisches Haupt rot anschwoll, seine Stirnarabesken sich hoben und spannten und seine kleinen Augen sich zu blasser Drohung erweiterten“ (Z II, S. 379f.). Zorn: „Unter dem schneeweißen Touppee waren auf Lebrecht Krögers Stirn zwei bläuliche Adern in besorgniserregender Weise geschwollen“, aus Zorn darüber, daß die Masse, die „Kanaille“, es wagte, mit Revolten sein aristokratisches Feingefühl zu beleidigen (B I, S. 238).

10. Ebenso selten sind Kinnbewegungen. Hinweis: Auf die Frage Klaus Heinrichs an Samuel Spoelmann, ob er mit Imma ausreiten dürfe, weist der Milliardär den Prinzen an Imma selbst, „indem er beiseite trat“ und „mit dem Kinn nach der Teppichtür wies“ (KH, S. 296). Wehmut: Tonio Kröger sieht, daß Hans Hansen den Jimmerthal Tonio vorzieht, und „hatte Mühe, sein Kinn in der Gewalt zu behalten, das beständig ins Zittern geriet ...“ (N II, S. 13). Erwartung: In der Erwartung einer Antwort „legte“ Gerda von Rinnlingen das „Kinn auf die Brust und sah ihn [Johann Friedemann] von unten herauf wartend an“ (N I, S. 26). Hinweis: Tony erkundigt sich nach dem Befinden Hannos und weist „mit dem Kinn“ nach Hannos Bettchen (B II, S. 93).

11. Beschreibungen des Hörens. Erschöpfung: Nach seinem anstrengenden Gang zum Wasserfall legt sich Hans Castorp erschöpft auf eine Bank und „lag still“, unter anderem die „Ohren erfüllt vom Rauschen“ des Wasserfalls (Z I, S. 201). Willige Aufmerksamkeit: Settembrini erzählt seine Herkunft; Hans Castorp hört „aufmerksam prüfend, befremdet, aber willig, sich beeinflussen zu lassen, den Erzählungen des Italieners zu, die ihm eine sonderbare, durchaus neuartige Welt eröffneten“ (Z I, S. 257). Interessant sind die Gebärden der verschiedenen Zuhörer bei einem psychoanalytischen Vortrage Krokowskis. Wehsal hält den „Kopf im Nacken und lauschte mit offenem Munde und gekreuzten Armen“. Fräulein Engelhardt „hatte gierige Augen und rotflaumige Flecke auf beiden Wangen, — eine Hitze, die sich auf den Gesichtern anderer Damen wiederfand“. „Auf Frau Stöhrs Gesicht ... malte sich eine so ungebildete Schwärmerei, daß es ein Jammer war, während die elfenbeinfarbene Levi, mit halbgeschlossenen Augen und die flachen Hände im Schoß an der Stuhllehne ruhend, vollständig einer Toten geglichen hätte, wenn nicht ihre Brust sich so stark und taktmäßig gehoben und gesenkt hätte. Mehrere Gäste hielten die hohle Hand an die Ohrmuschel, oder deuteten dies wenigstens an, indem sie die Hand bis halbwegs zum Ohre erhoben hielten, als seien sie mitten in der Bewegung vor Aufmerksamkeit erstarrt. Staatsanwalt Paravant ... schüttelte sogar sein eines Ohr mit dem Zeigefinger, um es hellhöriger zu machen, und hielt es dann wieder Dr. Krokowskis Redeflusse hin“ (Z I, S. 212).

12. Den Gemütsbewegungen entsprechen hin und wieder eigenartige Veränderungen in der Hautfarbe. Nähe der Gelieb-

t e n : Der in jener Faschingsnacht mutig der Clawdia Chauchat sich annähernde Hans Castorp ist „totenbleich ... Die Gefäßnervenleitung nach seinem Gesichte spielte mit dem Erfolg, daß die entblutete Haut dieses jungen Gesichtes blaßkalt einfiel, die Nase spitz erschien und die Partie unter den Augen ganz so bleifarben wie bei einer Leiche aussah" (Z I, S. 559). J ä h z o r n : „Die Bläue in des Hofrats Gesicht hatte sich ins Veilchenfarbene vertieft durch lodernden Zudrang", aus Zorn über Joachim Ziemssens wilde Abreise und über eine Verdächtigung seines Ärztberufes, die er Hans Castorps Worten entnehmen zu müssen glaubt (Z II, S. 131). N i e d e r g e s c h l a g e n h e i t : Bei der Eröffnung der Konferenz, die über Grünlichs Bankerott entscheidet, ist „Herrn Grünlichs Gesicht rot gefleckt" (B I, S. 277). A u f r e g u n g : In der aufregenden Szene, da Grünlich die Tony Buddenbrook mit seinen Liebesanträgen bestürmt, ist Tony „blaß" (B I, S. 139). Z o r n : In der Anwesenheit Morten Schwarkopfs wird Tony auf eine Anspielung ihres Bruders auf Grünlichs Redeweise „rot vor Zorn" (B I, S. 154).

13. Neben dem Mienenspiel geht Thomas Mann am häufigsten auf die Bewegungen der A r m e und H ä n d e ein. Unbestimmte Armgebärden. N a c h d e n k l i c h k e i t : Anläßlich eines Disputes zwischen Settembrini und Naphta gräbt Hans Castorp „gesenkten Hauptes mit dem Stocke im Schnee und bedachte die große Konfusion" (Z II, S. 212). E i f e r u n d R ü c k s i c h t : In einem Gespräch Settembrinis mit Hans Castorp während des Spazierengehens setzt Settembrini wieder ein, „indem er seinen Regenschirm über den Kopf eines Vorübergehenden hinweghob" (Z I, S. 167). V e r l e g e n h e i t u n d u n g e d u l d i g e E r w a r t u n g : An jenem Ausflugstage ist es soweit gekommen, daß Permaneder der Tony einen Heiratsantrag stellen soll, und es ereignet sich die folgende köstliche Szene: „Neben ihnen war ein Zaun, und daran lief ein langes, schmales Beet entlang, auf dem ein paar Reseden wuchsen und dessen lockere, schwarze Erde Frau Grünlich, geneigten und etwas erhitzten Hauptes, ungeheuer eifrig mit der Spitze ihres Sonnenschirms pflügte. Herr Permaneder ... stand dicht bei ihr und beteiligte sich hie und da vermittels seines Spazierstockes an dem Umgraben des Beetes" (B I, S. 448). Bestimmte Armgebärden. L i e b e s w e r b u n g : Bei einer seiner Liebeswerbungen um Imma Spoelmann „sank" Klaus Heinrich „vor ihr nieder, indem er die seltsame Gestalt mit beiden Armen umschlang" (KH, S. 353). K o r d i a l i t ä t : Nach der für Hofrat Behrens so schmeichelhaften Bitte Hans Castorps, seine Bilder besichti-

gen zu dürfen, nimmt er die Vettern „am Arm, zog sie von der Bank und führte sie, eingehängt zwischen ihnen, ... gegen seine Wohnung“ (Z I, S. 429). Furor tremens: Am Ende seiner Kräfte angelangt, „beschrieb“ der Alkoholiker Lobgott Piepsam in seinem Wutausbruch gegen die grausame Weltordnung „mit einem Arme einen weiten Halbkreis und stürzte in sich selbst zusammen“ (N I, S. 152). Zärtlichkeit: In einer Anwandlung von Zärtlichkeit küßt Imma Spoelmann ihren Vater auf die Glatze, „ihre bräunlichen Kinderarme ... um seinen Nacken schlingend“ (KH, S. 283). Selbstbewußtheit: Während Tony ihren Advokaten anspricht, „kreuzte“ sie die „Arme“ (B I, S. 494). Noch häufiger als die Armbewegungen beschreibt der Dichter die Gebärden der Hände oder die Gesten, und die Fingerbewegungen, was angesichts der großen Bedeutung der Handbewegungen in der Gebärdensprache nicht verwunderlich ist. Unter allen Helden zeichnet sich Hans Castorp durch seine Gesten aus. Heiterkeit: Als er durch seinen Vetter über das geheimnisvolle Lungenpfeifen der Hermine Kleefeld aufgeklärt worden ist, „bedeckte“ er im Gehen lachend die „Augen mit der Hand“ (Z I, S. 88). Übertrieben leidenschaftliche Frage: „‚Wenn ich nur wüßte‘, fuhr Hans Castorp fort, indem er beide Hände zum Herzen führte wie ein Verliebter, ‚warum ich die ganze Zeit solches Herzklopfen habe ...‘“ (Z I, S. 121). Verliebtes und sachkundiges Prüfen: Beim Betrachten des Porträts seiner Geliebten, das Hofrat Behrens gemalt hat, sagt Hans Castorp, man meine die Poren zu sehen, „und er fuhr leicht mit dem Handrande über das Dekolleté des Bildes“ (Z I, S. 435). Während Hans Castorps Gesten von einem einfachen Gemüte Zeugnis ablegen, das durch die auflösende Atmosphäre des Zauberbergs aus dem Gleichgewicht gebracht wurde, lassen die Gesten Settembrinis auf einen feingebildeten, südlich und rhetorisch posenhaften Menschen schließen. Hinweis: Bei seinem Besuche des bettlägerigen Hans Castorp, dreht er das Licht an und entschuldigt sich für sein eigenmächtiges Handeln, „indem er die kleine Hand schwunghaft zur Deckenlampe emporwarf“ (Z I, S. 326f.). Klage: „Mit beiden Händen wies er die Anwesenden auf [den aufgebahrten] Joachim hin, indem er sie zur Klage aufforderte“ (Z II, S. 331). Entrüstung: In jener verhängnisvollen Auseinandersetzung mit Naphta, die Naphta zur Duell-Forderung veranlaßt, bezeichnet Settembrini Naphtas Art, „die ohnehin schwanke Jugend geistig zu verstören“, als „Infamie“, schlägt bei diesem Worte „mit der flachen Hand auf den Tisch und stand ... auf“ (Z II, S. 597). Er-

klärung: Christian Buddenbrook kündigte seine Absicht, sich über kurz oder lang zu verheiraten, „ziemlich leise und schnell“ an, „mit einer kurzen Handbewegung, als würfe er seinem Bruder über den Tisch hin etwas zu, worauf er sich zurücklehnte ...“ (B II, S. 240). Ekel: „‚Ach‘, rief er [Christian] plötzlich, indem er beide Hände hinter seinen Kopf bewegte und sie dann weit vorwärts stieß, als wehrte er die ganze Welt von sich ab ... ‚Wie satt ich das alles habe, dies Taktgefühl und Feingefühl und Gleichgewicht ...‘“ (B II, S. 247). Behagen und Aufforderung zur Aufmerksamkeit: „Das Händereiben“ Mynheer Peeperkorns, womit er an einem Gelage die bestellten Süßigkeiten und den Wein, „die aufgetragen wurden“, empfängt, „war voll von Behagen“, und er „legte beide Hände auf die Unterarme seiner Nachbarn, hob den lanzenspitzen Zeigefinger und forderte“ die „höchste Aufmerksamkeit“ für die aufgetragenen „guten Dinge“ (Z II, S. 369). Grazie: Nach dem Abschied Clawdia Chauchats von Hans Castorp an jenem Faschingsfest „glitt sie vom Stuhl, glitt über den Teppich zur Tür, in deren Rahmen sie zögerte, halb rückwärts gewandt, einen ihrer nackten Arme erhoben, die Hand an der Türangel. Über die Schulter sagte sie leise ...“ (Z I, S. 578). Bestätigung: Zur Bestätigung der von Thomas Buddenbrook geäußerten Ansicht, Tony sei aus München geflohen, weil sie sich nicht akklimatisieren konnte, „sprang“ Tony „sogar empor und wies ihm mit ausgestreckter Hand gerade ins Gesicht hinein. Ihr Gesicht war rot. Sie blieb in einer kriegerischen Haltung stehen, mit der einen Hand den Stuhl erfaßt, gestikulierte mit der anderen und hielt eine Rede ...“ (B I, S. 489). Fingerbewegungen. Nachdenklichkeit: Im Gespräch mit Joachim über das Wesen der Zeit, „hielt“ Hans Castorp „sogar den Zeigefinger neben seine trüben Augen“; später „drückte“ er den „Zeigefinger so fest gegen die Nase, daß er ihre Spitze vollständig umbog“ (Z I, S. 112). Rührung: Settembrini „winkte mit der Rechten“, als er dem in den Krieg ziehenden Hans Castorp nachblickt, „während er mit der Ringfingerspitze der Linken zart einen Augenwinkel berührte“ (Z II, S. 624). Höchste Erregung: In jener erregten Auseinandersetzung mit seinem Bruder anläßlich der Verteilung der mütterlichen Erbmasse hatte sich Christian Buddenbrook „über den Tisch gebeugt, pochte unaufhörlich mit der Spitze des gekrümmten Zeigefingers auf die Platte und starrte ... zu seinem Bruder empor ...“ (B II, S. 243 f.). Erregtheit und Entschlossenheit: Tony wehrt sich mit heftigen Worten gegen das Ansinnen ihres Bruders, wieder zu Permaneder

zurückzukehren, und läßt sich in einem Armsessel nieder, „einen Ellbogen auf die Seitenlehne gestemmt und das Kinn so fest in die Hand vergraben, daß vier gekrümmte Finger die Unterlippe gepackt hielten“ (B I, S. 486). Auch von der Mimik der Ellbogen ist zuweilen die Rede, wie das zuletzt angeführte Beispiel für Fingerbewegungen zeigt. Weitere Beispiele. Bequemlichkeit und Vertrautheit: Am Faschingsfest sah „Hans Castorp, im Gedränge, über Joachims Schultern einem Zeichnenden zu [man belustigt sich mit einem Gesellschaftsspiel], indem er sich mit dem Ellbogen auf diese Schulter stützte, sein Kinn mit allen fünf Fingern erfaßt hielt und die andere Hand in die Hüfte stemmte“ (Z I, S. 558). Unzarter Wink: „‚Nächster Delinquent!‘, sagte Behrens [bei einer ärztlichen Untersuchung] und stieß Hans Castorp mit dem Ellenbogen“ (Z I, S. 364). Halber Gehorsam und ganzes Interesse: Beim Lesen stützt die achtzehnjährige Tony den Kopf in beide Hände; die Konsulin rügt es, „worauf Tony, ohne die Augen von ihrem Buche zu erheben, einen Ellbogen vom Tische nahm ... Als aber die Konsulin von dem bevorstehenden Ball bei Konsul Huneus zu sprechen kam und etwas über neue Lackschuhe fallen ließ, nahm Tony auch den anderen Ellbogen vom Tisch und zeigte sich lebhaft bei der Sache“ (B I, S. 116 f.).

14. Mimik der Schultern und Achseln. Frage: Auf die schüchterne und nur angedeutete Bitte Klaus Heinrichs an den sonderbaren Samuel Spoelmann, dieser möge zu einem Ausritt des Prinzen mit Imma seine Zustimmung geben, „hob“ Herr Spoelmann „die Schultern und machte einen Mund dazu, als wollte er sagen: ‚Zustimmung — wieso?‘“ (KH, S. 296). Gezierte Verstellung: Wenn Hans Castorp vor Clawdia Chauchat einhergeht, vergräbt er in gespielter Unbefangenheit die Hände in die Rocktaschen und „rollt“ ganz „unnötigerweise die Schultern“ (Z I, S. 245). Belustigung: Nach der Aufklärung über den „Verein Halbe Lunge“ durch seinen Vetter wurden Hans Castorps Schultern „von einem raschen und leisen Kichern erschüttert“ (Z I, S. 88). Unwille: Tadzio weist die Versöhnungsversuche seines Spielgefährten und Bewunderers Jaschu, der ihn beim Abschied roh mißhandelt hat, mit einer „Schulterbewegung zurück“ (N II, S. 450). Resignation: Über das Wohlbefinden seines Sohnes Jürgen befragt, gibt Justus Kröger „mit einem Achselzucken“ kund, daß es ihm nicht gut geht (B I, S. 318).

15. Selten erwähnt der Dichter die Mimik von Hals und Genick. Die Halsbewegungen hangen mit den Bewegungen des Schlun-

des zusammen. Erschütterung: Als Johann Friedemann in seiner Schicksalsstunde die so unberechenbare und grausame Gerda plötzlich teilnehmend und sanft fragen hört, ist er erschüttert; „er schluckte hinunter, denn die Kehle war ihm wie zugeschnürt“ (N I, S. 35). Niedergeschlagenheit: Der unglückselige, an krankhafter „Selbstverkleinerung“ (N I, S. 118) leidende Rechtsanwalt Jacoby fühlt sich in Gesellschaft tief unglücklich; so heißt es einmal von ihm: „dann und wann tat er einen schweren Atemzug und schluckte hinunter, als ob er gegen aufsteigende Übelkeit kämpfte“ (N I, S. 124). Durststillung: Der bettlägerige und immer durstige Peeperkorn stößt mit Hans Castorp an, der den königlichen Mann besucht, und Hans Castorp „sah trinkend zu, wie die ... Kapitänshand dort drüben ... das Glas emporführte, wie die breiten, zerrissenen Lippen seinen Rand erfaßten und der Wein durch die auf- und niedersteigende Arbeiter- oder Büstengurgel trieb“ (Z II, S. 396). Kühner Entschluß: Tony sitzt über dem Familienbuche der Buddenbrooks; Stolz und Ehrfurcht vor ihrer Familie erfüllen sie so, daß sie sich dazu entschließt, sich dem Willen ihrer Eltern zu unterwerfen und Grünlich zu heiraten; „plötzlich, mit einem Ruck, mit einem nervösen und eifrigen Mienenspiel — sie schluckte hinunter, und ihre Lippen bewegten sich einen Augenblick ganz schnell aneinander — ergriff sie die Feder“, und schreibt das Datum ihrer Verlobung mit Grünlich selbst hin (B I, S. 201). In diesem Zusammenhange je ein Beispiel für das Riechen und das Schmecken. Verdächtige Wahrnehmung: Gustav Aschenbach „fand den Abgott [Tadzio] nicht bei San Marco. Aber beim Tee ... witterte er plötzlich in der Luft ein eigentümliches Arom, von dem ihm jetzt schien, als habe es schon seit Tagen, ohne ihm ins Bewußtsein zu dringen, seinen Sinn berührt, — einen süßlich-offizinellen Geruch, der an Elend und Wunden und verdächtige Reinlichkeit erinnerte. Er prüfte und erkannte ihn nachdenklich ...“ (N II, S. 420 f.). Ekel und Grauen: Darauf „in fiebriger Erregung, triumphierend im Besitze der Wahrheit“, daß die Cholera in Venedig grassiert, „einen Geschmack von Ekel dabei auf der Zunge und ein phantastisches Grauen im Herzen, schritt der Einsame die Fliesen des Prachthofes auf und nieder“ (N II, S. 438). Schließlich Bewegungen des Genickes. Entnervung: Gustav Aschenbach „forschte“ nach Tadzio und den Seinen, die er aus den Augen verloren hat, bis ihn Entnervung und Hinfälligkeit vom Suchen abzulassen nötigen. „Sein Kopf brannte, sein Körper war mit kle-

brigem Schweiß bedeckt, sein Genick zitterte, ein nicht mehr erträglicher Durst peinigte ihn ...“ (N II, S. 445).

16. Die Beingebärden beziehen sich auf den Gang und den Stand. Unbestimmte Beschreibungen von Gang und Stand. Vorsicht: Tonio Kröger „schlich auf leisen Sohlen“ in die am Ballsaale gelegene Veranda, um Hans Hansen und Ingeborg Holm ungestört belauschen zu können (N II, S. 77). Ehrenzwang: In seinem Amt als Unparteiischer geht Hans Castorp „mechanisch und ehrenzwangsweise unter dem Druck der Umstände“ nach dem Ort, wo Settembrini und Naphta ihr Duell austragen (Z II, S. 607). Verletzter Stolz und aristokratische Unnahbarkeit: Tadzio „ging“ unter den Augen Aschenbachs nach der Mißhandlung durch Jaschu „schräg hinunter zum Wasser ... Am Rande der Flut verweilte er sich, gesenkten Hauptes, mit der Fußspitze Figuren im feuchten Sand zeichnend, und ging dann in die seichte Vorsee, die an ihrer tiefsten Stelle noch nicht seine Knie benetzte, durchschritt sie, lässig vordringend, und gelangte zur Sandbank. Dort stand er einen Augenblick, das Gesicht der Weite zugekehrt, und begann hierauf, die lange und schmale Strecke entblößten Grundes nach links hin langsam abzuschreiten. Vom Festland geschieden durch breite Wasser, geschieden von den Genossen durch stolze Laune, wandelte er, eine höchst abgesonderte und verbindungslose Erscheinung, mit flatterndem Haar dort draußen im Meere, im Winde, vorm Nebelhaft-Grenzenlosen“ (N II, S. 450). Vorsicht: „Tony stieg behutsam durch das hohe, scharfe Schilfgras, das am Rande des nackten Strandes stand“ (B I, S. 163). Würde: Als Madame Grünlich schreitet sie „ruhig und mit unverkennbarer Würde“ (B I, S. 258). Schreckgelähmtheit: Hans Castorp vernimmt von Hofrat Behrens, daß auch er lungenkrank sei; er steht „ohne Regung“, nur „um seinen Mund zuckte es sonderbar“ (Z I, S. 307). Wucht: Das erste Gespräch Hans Castorps mit Clawdia Chauchat nach ihrer Rückkehr in den Berghof wird plötzlich unterbrochen; denn vor Hans Castorp „stand Peeperkorn ... stand da wie ein Turm, und zwar dicht vor Hans Castorps Füßen“ (Z II, S. 366). Bestimmte Beschreibungen des Ganges und des Standes. Ehrerbietung: „Mit ehrerbietig vorwärts wiegenden Schritten gingen sie [die Vettern], ohne Benutzung der Stiefelabsätze, und standen in Betrachtung am Lager des Toten, ein jeder nach seiner Art ...“ (Z I, S. 492). Wille zur Größe: Als Schiller seine schwere Stunde überwunden hatte und das Bewußtsein seines Heldentums, seiner Aufgabe und Größe wieder in ihm erwachte, „stand“ er auf, „zog die Dose und

schnupfte gierig, warf dann die Hände auf den Rücken und schritt so heftig durch das Zimmer, daß die Flammen der Kerzen im Luftzuge flatterten" (N I, S. 252). Hanswurstiade: Während die Familie Buddenbrook und ihre Dienerschaft in geschlossenem Zuge und unter dem einmütigen Gesang von „O Tannebaum" in den weihnachtlichen Festsaal einziehen, bringt Christian „vorn die Kinder zum Lachen, indem er beim Marschieren die Beine hob wie ein Hampelmann und albernerweise ‚O Tantebaum' sang" (B II, S. 190). Kampfbereitschaft: Trotzdem Hans Castorp von Hofrat Behrens als ernstlich erkrankt befunden wird, drängt ihn Settembrini wiederum zur Heimreise; doch Hans Castorp hält tapfer stand: „Er hielt die Absätze geschlossen und sah Herrn Settembrini ebenfalls gerade an. Diesmal war es ein Gefecht. Hans Castorp stand seinen Mann" (Z I, S. 418). Heroismus und Vorsicht: Settembrini feuert im Duell mit Naphta seinen Schuß in die Luft, da er als der Geforderte zuerst zum Schusse kommt; dabei nimmt er diesen Stand ein: „Herr Settembrini, erhobenen Hauptes gen Himmel blickend, hatte sich etwas seitlich zum anderen gestellt, nicht ganz in Front, was rührend zu sehen war. Man merkte deutlich, daß er gehört hatte, man solle dem Gegner nicht gerade die volle Breitseite bieten, und daß er nach dieser Weisung handelte" (Z II, S. 612). Verlegenheit und Neid: Tobias Mindernickel sieht den munteren Sprüngen seines Hündchens scheel zu; er „stand am Fenster, am Blumentopfe, und während eine seiner Hände ... mechanisch an dem tief in die Schläfen gestrichenen Haar drehte, hob seine Gestalt sich schwarz und sonderbar von der grauen Mauer des Nachbarhauses ab. Sein Gesicht war bleich und gramverzerrt, und mit einem scheelen, verlegenen, neidischen und bösen Blick verfolgte er unbeweglich Esaus Sprünge" (N I, S. 110). Die Bewegungen der Knie werden besonders mit dem Kniefall verbunden. Verehrung und Trunkenheit: Hans Castorp gesteht Clawdia Chauchat in der Faschingsnacht seine Liebe. „Seine Zähne schlugen aufeinander. Er hatte den einen Fuß unter seinem knisternden Stuhl hervorgezogen, während er phantasierte, und indem er ihn vorschob, diesen Fuß, berührte er mit dem anderen Knie schon den Boden, so daß er denn also neben ihr kniete, gebeugten Kopfes und am ganzen Körper zitternd. ‚Je t'aime,' lallte er, ‚je t'ai aimée de tout temps ...'" Und als sie ihn gerührt streichelt, läßt er sich begeistert „auf beide Knie" nieder (Z I, S. 576). Geborgenheit: Als die aus München entflohene Tony Buddenbrook vor ihre Mutter hintritt, „erhob" sie die „Arme, ließ sie wieder sinken und glitt alsdann bei ihrer Mutter auf

die Knie nieder, indem sie das Gesicht in den Kleiderfalten der alten Dame verbarg und bitterlich aufschluchzte. Dies alles machte den Eindruck, als sei sie in dieser Weise geraden Weges von München in einem Atem dahergestürmt — und da lag sie nun, am Ziele ihrer Flucht, erschöpft und gerettet" (B I, S. 471). Schmerz: Frau Permaneder „warf sich an dem Bett" ihres toten Bruders „in die Knie, drückte das Gesicht in die Steppdecke und weinte laut . . ." (B II, S. 383). Aber die Kniebewegungen werden auch im Zusammenhange mit dem Gang, dem Sitzen und dem Liegen erwähnt. Gang. Lässigkeit: „Mit krummen Knien und rudernden Händen begann" Hofrat Behrens „den abschüssigen Weg hinabzustapfen" (Z I, S. 295). Sitzen. Ungezwungenheit: Clawdia Chauchat „lag allzu tief in dem Plüschgehänge" des „Triumphstuhles", in dem sie an jenem Fasching Hans Castorp gegenüber Platz genommen hat; „ihre Knie waren emporgehoben, doch schlug sie trotzdem das eine über das andere und ließ ihren Fuß in der Höhe wippen" (Z I, S. 563). Liegen. Erschöpfung: Hans Castorp wird nach dem anstrengenden Ausflug zum Wasserfall durch Nasenbluten gezwungen, sich hinzulegen; er streckt sich auf einer Bank aus, die „Hände hinter dem Kopf verschränkt, mit hochgezogenen Knien ...", und „so blieb er liegen, als endlich das Blut versiegte" (Z I, S. 201). Bewegungen des Fußes und der Zehen wurden gelegentlich schon angeführt; hier noch einige Beispiele. Schmerz: Hans Castorp, von Hofrat Behrens über den ernsten Zustand seines Vetters aufgeklärt, „schluchzte kurz und stellte den einen Fuß auf die Spitze, indem er die Ferse nach außen wandte" (Z II, S. 316). Ungezwungenheit: Gerda von Rinnlingen „saß ein wenig in das gelbseidene Kissen zurückgelehnt, einen Fuß über den anderen gestellt und rauchte langsam eine Zigarette ..." (N I, S. 33). Ähnlich hat Tony Buddenbrook bei der Fahrt nach Travemünde ihre Füße „zierlich übereinander gestellt" (B I, S. 146). Ein Beispiel für das Spiel der Fußspitzen führten wir oben auf Seite 161 an.

17. Die allgemeinen Gebärden des Rumpfes kommen nur in Verbindung mit dem Gehen, Stehen, Sitzen und Liegen vor. Da wir schon bei den Beingebärden auf die allgemeinen Rumpfgebärden zu sprechen kamen, beschränken wir uns hier auf einige wenige Beispiele. Schmerz: Im Zweikampf zwischen Jappe und Do Escobar versetzt jener dem Südländer einen solchen harten Schlag in den Magen, „daß Do Escobar sich vorwärts krümmte und sein Gesicht das Aussehen gelben Wachses gewann" (N I, S. 275). Ängstliche Erwartung: Auf die Eröffnung des Staatsministers Knobelsdorff

hin, er wolle Klaus Heinrich einen Einblick in gewisse ernste Dinge geben, „setzte“ sich der Prinz „unwillkürlich zurecht, wie man sich im Stuhle des Zahnarztes zurechtsetzt und seine Natur gegen einen schmerzhaften Eingriff sammelt ...“ (KH, S. 396). Materialisation: An einer der merkwürdigsten Stellen im Gesamtwerk Manns, beim Zitieren des verstorbenen Joachim Ziemssen durch das okkulte Medium Ellen Brand, „bäumte“ sich das Medium in dem Augenblicke der vollendeten Materialisation, „zog durch verengte Kehle die Luft ein, sank dann lang ausseufzend in sich zusammen und blieb still“ (Z II, S. 570). Besondere Körperbewegungen sind selten. Gewaltsamer Tod: Die Bewegungen Naphtas nach seinem Selbstmorde werden folgendermaßen beschrieben: „Er taumelte oder stürzte, während die Berge mit dem scharfen Lärm seiner Untat Fangball spielten, ein paar Schritte rückwärts, indem er die Beine nach vorn warf, beschrieb mit dem ganzen Körper eine schleudernde Rechtsdrehung und fiel mit dem Gesicht in den Schnee“ (Z II. S. 612 f.). Mitunter zieht Thomas Mann zur Charakterisierung die Bewegungen des Rückens, der Brust und des Oberkörpers heran. Rücken. Verlegenheit: Auf einem Spaziergang Settembrinis mit den Vettern „schnalzte“ Settembrini in einer schwerenöterischen Anwandlung, als er irgendeines jungen, „durchaus nicht sonderlich hübschen“ Mädchens aus dem Städtchen ansichtig wird, „und sandte dem verlegenen Rücken des Mädchens eine Kußhand nach“ (Z I, S. 106). Befangenheit: Wenn Hans Castorp den Blick der Clawdia Chauchat in seinem Rücken fühlt, verspürt er unter anderem ein „Reißen in den Gliedern sowie ein Ameisenlaufen den Rücken hinunter“ (Z I, S. 245). Mühe: In jenem Traum Hans Castorps von arkadischer Glückseligkeit, von „Dingen“, die die „Seele ... heimlich immer träumt, — von ihrer Jugend, ihrer Hoffnung, ihrem Glück und Frieden ... und ihrem Blutmahl“ (Z II, S. 257), sieht Hans Castorp unter anderem auch, wie Jünglinge, „sattellos reitend“, Pferde ins Meer hineintreiben, „wobei die Muskeln ihrer Rücken unter der goldbraunen Haut in der Sonne spielten“ (Z II, S. 251). Aufmerksamkeit: „Wehsal, pst! leise doch! [sagt Hans Castorp auf dem Ausflug nach dem Wasserfall zu Wehsal, der ihm seine sexuellen Nöte beichtet], der Kutscher versteht Sie ja! Er bewegt zwar absichtlich den Kopf nicht, aber ich sehe es doch seinem Rücken an, daß er zuhört“ (Z II, S. 464). Brust. Stolz: In der „Schweren Stunde“ heißt es von Schiller im Anschluß an die Erkenntnis, daß nicht das Gewissen, sondern der Schmerz das Sittliche sei: „Der Schmerz ... Wie das Wort ihm die Brust weitete!“

(N I, S. 250). Erschütterung: Johann Friedemann hielt beim Verlassen des Theaters, in dem er der Frau von Rinnlingen begegnete, den „Kopf gesenkt, und seine hohe, spitze Brust zitterte, so schwer atmete er“ (N I, S. 19). Abschied: Von der aus Travemünde abreisenden Tony Buddenbrook heißt es: „Ihre Brust zog sich zusammen vor Wehmut und Schmerz, ohne Gegenwehr ließ sie die Tränen hervorstürzen“ (B I, S. 196). Oberkörper. Unzugänglichkeit: Bei einer verfänglichen Frage Settembrinis weicht Hans Castorp „nicht nur figürlich aus, mit seinen Worten, sondern auch körperlich, indem er mit dem Oberkörper einen Bogen beschrieb“ (Z I, S. 555). Fassungslosigkeit und Verliebtheit: Johann Friedemann „dachte an jenen Augenblick, wo ihr Kopf den seinen berührt, wo er den Duft ihres Körpers geatmet hatte, und er blieb zum zweiten Male stehen, beugte den verwachsenen Oberkörper zurück, zog die Luft durch die Zähne ein ...“ (N I, S. 20).

18. Der Vollständigkeit halber führen wir noch die Bewegungen des Herzens an, die zwar streng genommen nicht zu den mimischen Äußerungen, d. h. zu jenen Bewegungen gehören, die man in seiner Gewalt hat, die aber die Gemütsbewegung und das Temperament eigenartig charakterisieren. Sie kommen bei innerlich beweglichen Gestalten, vor allem bei den sensiblen Helden vor. Verbotener Genuß: Als der kleine Klaus Heinrich aus den Enthüllungen des Schusters Hinnerke einen Einblick in die andere Welt gewinnt, die ihm verboten ist, „pochte“ sein Herz „so stark, daß er ganz und gar vergaß, seine Linke zu verbergen“ (KH, S. 82). Ängstlichkeit: Nach langen Jahren betritt Tonio Kröger wieder sein Vaterhaus, und „sein Herz schlug ängstlich, denn er gewärtigte, sein [verstorbener] Vater könnte aus einer der Türen zu ebener Erde ... hervortreten, ... ihn anhalten und ihn wegen seines extravaganten Lebens streng zur Rede stellen“ (N II, S. 54). Erregung: Johann Friedemanns Herz klopft „so gräßlich schwer und wuchtig, daß ihm der Atem verging“, als er aus dem Theater und der Nähe Gerda von Rinnlingens flieht (N I, S. 19). Von Hans Castorps beweglichem Herzen ist öfters die Rede. Auflösung und Trunkenheit: Der Genuß von Bier zum Frühstück hat unter anderem zur Folge, daß sein „Herz pochte wie ein umwickelter Hammer“ (Z I, S. 119). Auflösung: An einer anderen Stelle heißt es: „Sein Herz hämmerte in falschem Takte zu der Musik, was er dumpf als quälend empfand“ (Z I, S. 125). Freudiger Schreck: Wenn er in Gedanken bei Clawdia Chauchat verweilt, kann es geschehen, daß sich sein „Herz — sein Herz im

eigentlichen und körperlichen Sinn — zuweilen so jäh zusammenpreßte, daß er die eine Hand in die Gegend dieses Organs, die andere aber zur Stirn führte ... und flüsterte: ‚Mein Gott'" (Z I, S. 348), und später, beim Betrachten ihres „Angebindes", des „transparenten Bildes" ihrer Innenaufnahme, „stockte und stürzte" sein „bewegliches Herz" (Z II, S. 83). Aber auch bei anderen Gestalten kommen Bewegungen des Herzens vor, so bei der temperamentvollen Tony Buddenbrook. Fassungslosigkeit: Als sie unerwartet durch Grünlichs Besuch beehrt wird, „pocht" ihr das Herz „bis in den Hals hinauf" (B I, S. 135). Stolz: Beim Durchblättern des Familienbuches der Buddenbrooks „pocht" ihr Herz „feierlich" (B I, S. 200).

Zum richtigen Verständnis der Gebärden und um sie nicht aus dem organischen Zusammenhange mit der Handlung herauszureißen, skizzierten wir die Handlung von Beispiel zu Beispiel; ferner führten wir öfters andere Gebärden mit an, die aus demselben Gemütszustand herauswachsen. Es war nicht möglich, immer den ganzen Gebärdenkomplex heranzuziehen; da man jedoch die scharfe Beobachtungsgabe Manns und seine Kunst, dem Zuhörer oder Leser durch Häufung mimischer Charakteristika eine deutliche Vorstellung von einer Gemütsbewegung zu geben, erst im Gebärdenkomplexe ganz ermißt, führen wir noch einige Beispiele für den Gebärdenkomplex an.

Zorn: Anläßlich einer erregten Auseinandersetzung des Thomas Buddenbrook mit seinem Bruder heißt es von Thomas: „Er war blaß, und die blauen Äderchen an seinen schmalen Schläfen ... waren deutlich zu sehen. Eine seiner hellen Brauen hielt er emporgezogen, und selbst die steifen, lang ausgezogenen Spitzen seines Schnurrbartes hatten etwas Zorniges, während er mit hinwerfenden Handbewegungen seine Worte seitwärts vor Christians Füße hin auf den Kiesweg niedersprach ... ‚Du machst dich lächerlich mit deinen Liebschaften, mit deinen Harlekiniaden, mit deinen Krankheiten, mit deinen Mitteln dagegen ...'" (B I, S. 402 f.).

Verzweiflung: Schillers Verzweiflung darüber, daß er sich gegen das „zarte Instrument seines Körpers" versündigte, entsprechen die folgenden Gebärden: „Er stöhnte, preßte die Hände vor die Augen und ging wie gehetzt durch das Zimmer. Was er da eben gedacht, war so furchtbar, daß er nicht an der Stelle zu bleiben vermochte, wo ihm der Gedanke gekommen war. Er setzte sich auf einen Stuhl an der Wand, ließ die gefalteten Hände zwischen den Knien hangen und starrte trüb auf die Diele nieder" (N I, S. 249).

Hingabe an den Abgrund: Durch eigenartige Umstände endigt der Fluchtversuch Aschenbachs aus Venedig mit seiner Rückkehr in das Hotel, das er kurz zuvor schweren Herzens verließ, und als er vom Hotelfenster aus Tadzio vom Strand herkommen sieht, fühlt er, „daß ihm um Tadzios willen der Abschied so schwer geworden war". Diese Erkenntnis erfüllte ihn nicht mit Entsetzen, sondern mit Genugtuung, und die folgende Pantomime beweist deutlich den Willen, sich

dieser Liebe und somit dem Abgrunde hinzugeben: „Er saß ganz still, ganz ungesehen an seinem hohen Platze und blickte in sich hinein. Seine Züge waren erwacht, seine Brauen stiegen, ein aufmerksames, neugierig geistreiches Lächeln spannte seinen Mund. Dann hob er den Kopf und beschrieb mit beiden schlaff über die Lehne des Sessels hinabhängenden Armen eine langsam drehende und hebende Bewegung, die Handflächen vorwärtskehrend, so, als deute er ein Öffnen und Ausbreiten der Arme an. Es war eine bereitwillig willkommen heißende, gelassen aufnehmende Gebärde“ (N II, S. 402).

Entsetzen, Scham und Verzweiflung: Grünlich führt sich folgendermaßen auf, als Bankier Kesselmeyer seine ganze Erbärmlichkeit vor dem entsetzten Konsul Buddenbrook aufdeckt: „‚Kesselmeyer!‘ kreischte Herr Grünlich, machte krampfhafte Bewegungen mit den Händen, als ob er ein Gespenst von sich abwehrte, und lief in einen Winkel des Zimmers, woselbst er sich auf einen Stuhl setzte, das Gesicht in den Händen verbarg und sich so tief bückte, daß die Enden seiner Favoris auf seinen Schenkeln lagen. Einige Male zog er sogar die Knie empor“ (B I, S. 287).

Tauber Toast: Mynheer Peeperkorn will angesichts des Wasserfalls, zu dem man einen Ausflug unternommen hat, „vespern, das war sein großmächtiger Eigensinn“. Mitten im Essen „begann er zu sprechen. Der wunderliche Mann! Es war unmöglich, daß er seine eigene Stimme hörte, geschweige daß die anderen eine Silbe hätten verstehen können von dem, was er verlauten ließ, ohne daß es verlautete. Er aber erhob den Zeigefinger, streckte, den Becher in der Rechten, den linken Arm aus, die flache Hand schräg erhoben, und man sah, wie sein Königsantlitz sich redend bewegte, sein Mund Worte formte, die tonlos blieben, als würden sie in luftleerem Raum gesprochen. Niemand dachte anders, als daß er sein nutzloses Tun, das man mit betretenem Lächeln betrachtete, sogleich wieder einstellen werde, — er aber fuhr fort, sich unter bannenden, Aufmerksamkeit erzwingenden Kulturgebärden seiner Linken in das alles verschlingende Getöse hinein zu äußern, indem er die kleinen, müden und blassen, gewaltsam aufgerissenen Augen unter gespannten Stirnfalten abwechselnd auf einen und den anderen seiner Zuschauer richtete, so daß der eben Angeredete gezwungen war, mit hochgezogenen Brauen ihm zuzunicken und offenen Mundes die hohle Hand an die Ohrmuschel zu legen, als ob das die Heillosigkeit der Sache irgend hätte bessern können. Jetzt stand er sogar auf! Den Becher in der Hand, in seinem zerdrückten, fast fußlangen Reisemantel, dessen Kragen aufgestellt war, barhäuptig, die hohe, idolhaft gefaltete Stirn vom weißen Haar umflammt, stand er am Felsen und regte das Antlitz, vor das er dozierend den lanzenüberragten Ring seiner Finger hielt, die Undeutlichkeit seines tauben Toastes mit dem bannenden Zeichen der Genauigkeit versehend. Man erkannte an seinen Gebärden und las von seinen Lippen einzelne Wörter, die man von ihm zu hören gewohnt war: ‚Perfekt‘ und ‚Erledigt‘, — nichts weiter. Man sah sein Haupt sich schräge neigen, zerrissene Bitternis der Lippen, das Bild des Schmerzensmannes. Dann wieder sah man das üppige Grübchen erblühen, sybaritische Schalkheit, ein tanzendes Gewänderraffen, die heilige Unsittsamkeit des Heidenpriesters. Er hob den Becher, führte ihn im Halbkreis vor den Augen der Gäste hin und trank ihn in zwei, drei Schluk-

ken so bis zum letzten aus, daß der Boden ganz nach oben stand. Dann reichte er ihn mit ausgestrecktem Arme dem Malaien, der das Gefäß, Hand auf der Brust, entgegennahm, und gab das Zeichen zum Aufbruch" (Z II, S. 470 f.).

Grauen und Ekel: Man hat den sterbenden Thomas Buddenbrook nach Hause gebracht; seine blut- und kotbesudelte Gestalt wirkt folgendermaßen auf die sensible Gerda: Ihr „schönes, weißes Gesicht war in Grauen und Ekel ganz und gar verzogen, und ihre nahe beieinanderliegenden, braunen, von bläulichen Schatten umlagerten Augen blickten blinzelnd, zornig, verstört und angewidert. Als sie Frau Permaneder erkannte, winkte sie ihr rasch mit ausgestrecktem Arme und umarmte sie, indem sie den Kopf an ihrer Schulter verbarg". Die bestürzt Auskunft verlangende Tony „erhielt nicht sogleich eine Antwort, sondern fühlte nur, wie Gerdas ganze Gestalt sich in einem Schauer dehnte. Und dann vernahm sie an ihrer Schulter ein Flüstern . . ." (B II, S. 377).

Überlegung und grausamer Entschluß: Man berät sich im Hause des Rechtsanwalts Jacoby über eine „besonders scherzhafte Hauptnummer" für das bevorstehende, von Amra ins Werk gestellte Frühlingsfest. Alle überlegen, auch Amra: „Amra saß in die Kissen der Ottomane zurückgelehnt und nagte flink und eifrig wie eine Maus an dem spitzen Nagel ihres kleinen Fingers, während ihr Gesicht einen ganz eigenartigen Ausdruck zeigte. Ein Lächeln lag um ihren Mund, ein abwesendes und beinahe irres Lächeln, das von einer schmerzlichen und zugleich grausamen Lüsternheit redete, und ihre Augen, welche ganz weit geöffnet und ganz blank waren, schweiften langsam zum Kamin hinüber, wo sie für eine Sekunde in dem Blicke des jungen Musikers hängen blieben. Dann aber, mit einem Ruck, schob sie den ganzen Oberkörper zur Seite, ihrem Gatten, dem Rechtsanwalte, entgegen, und während sie ihm, beide Hände im Schoß, mit einem klammernden und saugenden Blick ins Gesicht starrte, wobei ihr Antlitz sichtlich erbleichte, sprach sie mit voller und langsamer Stimme: ‚Christian, ich schlage vor, daß du zum Schlusse als Chanteuse in einem rotseidenen Babykleide auftrittst und uns etwas vortanzest'" (N I, S. 126).

Die mimische Charakterisierung kommt besonders stark zur Geltung in Verbindung mit anderen Charakterisierungsmitteln, z. B. mit der Kontrastierung oder mit dem Dialog. Als Beispiel für die Verbindung mit der Kontrastierung ziehen wir jene Situation aus dem ersten Bande der Buddenbrooks heran, die sich bei der Begegnung der (mit Permaneder spazieren gehenden) Buddenbrooks mit den Hagenströms ergibt. Der Dichter beschreibt den Gruß jedes einzelnen Gliedes der Buddenbrookschen Familie und stellt sie dadurch in Kontrast:

Man grüßte sich erst, als Buddenbrooks in geringer Entfernung an der Gesellschaft vorüberstiegen. Die Konsulin neigte ein wenig zerstreut und gleichsam verwundert den Kopf, Thomas lüftete den Hut, indem er die Lippen bewegte, als sagte er irgend etwas Verbindliches und Kühles, und Gerda verbeugte sich fremd und formell. Herr Permaneder aber, angeregt durch das Steigen, schwenkte unbefangen seinen

grünen Hut und rief mit lauter und fröhlicher Stimme: „Wünsch' recht an guat'n Morg'n!" — Worauf die Senatorin Möllendorpf ihr Lorgnon zur Hand nahm ... Tony ihrerseits zog ein wenig die Schultern empor, legte den Kopf zurück, suchte trotzdem das Kinn auf die Brust zu drücken und grüßte gleichsam von einer unabsehbaren Höhe herab, wobei sie genau über Julchen Möllendorpfs breitrandigen und eleganten Hut hinwegblickte ... (B I, S. 441 f.).

Als Beispiel für die Verbindung der Mimik mit dem Charaktergemälde, der Physiognomie und dem Habitus verweisen wir auf das oben herangezogene Charaktergemälde des Maklers Gosch, auf die Verbindung von Mimik und Dialog kommen wir unten noch zu sprechen. Dagegen verdient hier noch eine besondere Art der mimischen Charakterisierung Erwähnung: die Übernahme fremder Mimik. Hans Castorp übernimmt von seinem Vetter das Achselzucken (Z I, S. 123), das Barhaupt-Gehen von der gesamten Berghof-Gesellschaft (Z I, S. 395); ferner versucht er, das Gesicht eines Moribunden nachzuahmen, zum Ergötzen der Clawdia Chauchat (Z I, S. 180), ja er macht vorübergehend das schlaffe Sitzen und das Türwerfen der Russin nach (Z I, S. 378). Damit bekundet Hans Castorp seine innere Abhängigkeit von den Lebensformen des ihn umgebenden Milieus und eine gewisse geweckte Neugierde, sich durch Nachahmung das Wesen seiner Mitmenschen zu erschließen. Während die Nachahmung fremder Mimik bei Hans Castorp eine innere Wandlungsfähigkeit und eine Fähigkeit beweist, sein Innenleben zu bereichern, bedeutet sie bei den Dekadenten Christian Buddenbrook und beim Bajazzo leere Oberflächlichkeit. Diese zwei Dekadenten sind alles ursprünglichen Erlebens bar; sie leben aus zweiter Hand und reagieren auf die Erscheinungen des Lebens, ohne sich innerlich bereichern zu können; ihr Nachahmungstrieb ist bloße, leere Nachäfferei und Unterhaltung müßiger Zuschauer. (Über Christians Nachäffereien s. die Stellen: B I, S. 20, 82, 124, 329, 333, 345, 356, 377, 400; II, S. 69, 194. Über die Künste des Bajazzo s. N I, S. 57 f., 59, 68.)

Im Vergleich zur Physiognomie wird die Mimik selten dazu verwendet, die Familienzugehörigkeit einer Gestalt zu bezeichnen. In fiebrigem Zustande, am Anfang seines Aufenthaltes „dort oben", zittert Hans Castorp mit dem Genick wie sein verstorbener Großvater, und er versucht wie der Alte dem Kopfzittern zu steuern, indem er sein Kinn in die Hand stützt (Großvater Hans Lorenz Castorp: Z I, S. 45; Hans Castorp: Z I, S. 199, 226, 231, 234). Von der Gewohnheit Tonys, wie ihre Mutter das Kinn auf die Brust zu drücken; war oben S. 138 schon die Rede. Die Mimik kann auch die Zugehörigkeit zum

Stamm oder zur Rasse verdeutlichen. Das lebhafte und formlos gutmütige Gebaren Permaneders kennzeichnet den Münchner, die Gemessenheit und Zurückhaltung in den Bewegungen eines Morten Schwarzkopf den Norddeutschen. Die Rasse kommt bei der Russin Clawdia Chauchat in einer gewissen Nachlässigkeit der Gebärden, beim Italiener Settembrini in posenhaften, aber galanten und einnehmenden Bewegungen zum Vorschein.

VI. Dialog.

Wie das Charaktergemälde und die Mimik wurde der Dialog im Roman des neunzehnten Jahrhunderts besonders gepflegt. Früher hatten Wieland, besonders Goethe in seinen „Wahlverwandtschaften" die Verwendungsmöglichkeiten der einzelnen Charakterisierungsmittel, darunter auch des Dialoges geahnt und unsicher abgetastet[181]); die Wandlung des Idealismus in den Realismus und Materialismus und das erwachende Verständnis für die Mannigfaltigkeit des Wirklichen ermöglichten dann die Verfeinerung der Charakterisierungsmittel. Unter den realistischen Dichtern ragen durch kunstvolle Handhabung des Dialogs die sentimentalischen Epiker Otto Ludwig und Theodor Fontane hervor, während der naive Gottfried Keller den Dialog als Charakterisierungsmittel hinter Physiognomie und Mimik zurücktreten läßt. Keller beobachtet den Menschen vor allem mit dem Auge[182]), Fontane mit dem Ohr[183]). Neben der Dialogkunst Fontanes mutet die der anderen Realisten, auch die Ludwigs, unfertig an; wahrscheinlich war der Naturalismus, der in die Tage des reifen Fontane hineindämmerte, und dem der alternde Dichter durchaus nicht ablehnend gegenüberstand, nicht ohne Verdienst um Fontanes Meisterschaft im Dialog; denn der Naturalismus mit seiner psychologischen, d. h.

---

[181]) a. a. O. Riemann, S. 286 f.

[182]) Vgl. Rick, S. 76 f.

[183]) Vgl. Kricker, S. 109 ff. Kricker sieht in dieser einseitigen Verwendung auch eine Schwäche Fontanes, welche Auffassung m. E. kaum haltbar ist. Unter anderem verleiht gerade die oft ausschließliche Verwendung des Dialogs der Romantechnik Fontanes ein eigenartiges und anziehendes Gepräge. Schlösse man sich Kricker an, so müßte man aus jedem Vorzug eines Menschen eine Schwäche konstruieren. Ich gebe zu, daß die Romantechnik des jüngeren Fontane stellenweise unreif anmutet; doch die Art, wie der reife Fontane den Dialog zum vollkommenen Ausdruck seiner inneren Gesetzlichkeit macht, verdient vorbehaltlose Bewunderung. Dazu vgl. H. Mayne, Theodor Fontane in „Deutsche Dichter", S. 187—237; speziell S. 229 f.

wissenschaftlich systematischen Durchforschung des Menschlichen leitete erst die subtilste Ausgestaltung der epischen Charakterisierungsmittel ein, die von Impressionismus und Symbolismus vollzogen wurde. Thomas Mann, in dem alle diese Zeitströmungen aufgingen und der die Kraft hatte, sie zu überwinden und seiner eigenen Gesetzlichkeit unterzuordnen, überholte als Charakteristiker seinen Lehrmeister Fontane schon in seinen „Buddenbrooks". Er verschmelzt die visuelle mit der auditiven Charakterisierung[184]) und hebt seine Gestalten durch eine eigene Stimme, durch individuelle Sprechweise und Gesprächsform gegeneinander ab wie kein zweiter. Thomas Mann ist bis auf den heutigen Tag der größte Charakteristiker des deutschen Romans.

Die folgende Untersuchung über die Mannsche Dialogkunst teilen wir in drei Teile. Zunächst schenken wir unsere Aufmerksamkeit der Charakterisierung durch die Stimme, dann der Charakterisierung durch die Sprechweise, und schließlich befassen wir uns mit der Gesprächsform oder dem Dialog der Mannschen Gestalten. Dabei ziehen wir wie bisher in erster Linie die wichtigsten Gestaltengruppen heran.

I. Stimme.

Ähnlich wie bei der Mimik, muß man die Beispiele für die Charakterisierung durch die Stimme in zwei Gruppen sondern; die eine Gruppe umfaßt die Beschreibungen der dauernden, die andere die der momentanen Stimme. Die dauernde Stimme schildert wie die Gewohnheitsmimik das Temperament, die momentane wie die Situationsmimik die Gemütsbewegung an einem bestimmten Punkte der Handlung.

a) Dauernde Stimme. Der Bucklige Johann Friedemann hat eine „hohe, etwas scharfe Stimme" (N I, S. 13) und der Milliardär und Sonderling Samuel Spoelmann eine „knarrende Stimme" (KH, S. 283). Über die Stimme der übrigen Helden klärt uns der Dichter nicht auf, weil sie keine Stimme von eigener Art besitzen. Diese Einsamen, vom Leben mehr oder weniger Abgetrennten sind nicht Männer des Wortes, sondern des Denkens und der Tat. Die Helden, die der Beruf zum Reden zwingt, wie Thomas Buddenbrook und Klaus Heinrich, stechen in ihren Reden nicht durch hinreißenden oratorischen Schwung hervor. Klaus Heinrich sagt bei seinen Festreden

---

[184]) Vgl. Pache, S. 64 f.

auswendig und ohne innere Überzeugung her, was ihm Knobelsdorff aufsetzte, und Thomas Buddenbrook imponiert seinen Mitbürgern mit seinem „Witz“ (B I, S. 460) und dem „selbst unter seinen gelehrten Mitbürgern ganz ungewöhnlichen Grad formaler Bildung, der, wo er sich äußerte, ebensoviel Befremdung wie Respekt erregte“ (B II, S. 29). Die oben erwähnten zwei Ausnahmen bestätigen insofern die Regel, als diese zwei Gestalten nicht Rednerstimmen, sondern die merkwürdigen und unschönen Stimmen von innerlich vereinsamten Sonderlingen besitzen. Zwar teilt Thomas Mann auch die Stimmen der redegewandten Halbdekadenten Raoul Ueberbein, Settembrini und Hofrat Behrens nicht mit, aber das oratorische Talent dieser drei Gestalten erhellt um so mehr in der Redeweise und im Dialog. Einzig vom leutseligen und redegewandten Dr. Krokowski heißt es, er besitze eine „baritonale Stimme“ (Z I, S. 33). Naphta nähert sich den Helden durch seine weniger rhetorisch schwunghafte als gedankenscharfe Rede an. Wenn wir jedoch über seine Stimme erfahren, sie sei „vom Schnupfen sordiniert“ und gemahne „beim Sprechen an den Klang eines gesprungenen Tellers, an dem man mit dem Knöchel klopft“ (Z II, S. 57), so erinnert uns der Dichter weniger an seine dialektische Gedankenschärfe als an seine Hinfälligkeit und Tücke. Einige Dekadente zeichnen sich durch den Wohllaut ihrer Sprechorgane aus, bei allen jedoch charakterisiert die Stimme innere Haltlosigkeit. Der Unbekannte in der Novelle „Enttäuschung“ hat eine „leise und heisere Stimme, die er oft durch ein Hüsteln aufzufrischen suchte“ (N I, S. 43), Grünlich eine „weiche Stimme“ (B I, S. 118), Detlev Spinell eine „milde und recht angenehme“ Stimme (N I, S. 326) und Johnny Bishop eine „angenehme, ein wenig verschleierte Kinderstimme“ (N I, S. 263). Von den Vitalen besitzt der redeselige Permaneder ein „lautes und fröhliches“ Organ (B I, S. 441) und der beleibte und gewichtige Weinhändler Köppen in den Buddenbrooks eine „wuchtige Stimme“ (B I, S. 26). Die übrigen Vitalen scheinen sich nicht durch eigenartige Stimmen auszuzeichnen. Dagegen ergeben die Stimmen der Frauengestalten in ihrer Gesamtheit ein schönes Beispiel für Manns Kunst ab, seine Gestalten nach dem Charakter zu differenzieren. Die vornehme, bestimmte Konsulin Buddenbrook hat eine „helle und besonnene Stimme“ (B I, S. 11), die ebenso elegante, aber grausame Gerda von Rinnlingen eine „ganz helle und ganz klare Stimme“ (N I, S. 25). Die Stimme der nördlich-exotischen Clawdia Chauchat ist voll „herbsüßer Verschleierung“ (Z II, S. 362), und die verwöhnte und fremdartige Imma Spoelmann fällt durch ihre „gebro-

chene“ Stimme auf (KH, S. 298), d. h.: „ihre Stimme war doppelt; sie bestand aus einer tiefen und einer hohen, mit einem Bruch in der Mitte“ (KH, S. 257).

b) Momentane Stimme. Den ganzen Nuancenreichtum der menschlichen Stimme entfaltet der Dichter wiederum erst im Verlaufe der Handlung und in Verbindung mit dem gesprochenen Worte. Die Gemütsbewegung stellen wir wieder im gesperrten Drucke voran. Schwermut: Hans Castorp spricht mit der zurückgekehrten Clawdia Chauchat „mit schwermütigem Tonfall“ (Z II, S. 366). Erregung: Thomas Buddenbrook, der zum ersten Male den Familienrat präsidiert, führt „mit vor Erregung gepreßter Stimme, indes seine Hände zitterten“, aus, die Buddenbrooks müßten die Million längst erreicht haben (B I, S. 323). Zorn und Protest: Thomas herrscht seinen Bruder „mit Donnerstimme“ an, als dieser seine Absicht kund tut, demnächst eine zweifelhafte Person zur Frau zu nehmen. Bei dieser Gelegenheit findet auch der verzweifelt protestierende Christian seine Stimme, aber sie tönt lächerlich „hohl und krächzend“ (B II, S. 242 ff.). Selbstsicherheit: Der Morgengruß Settembrinis an die beiden Vettern bei seinem ersten Zusammentreffen mit Hans Castorp klingt „präzis und wohllautend“ (Z I, S. 96). Betriebsamkeit: Raoul Ueberbein erfüllt den Schulsaal auf dem Jagdschloß „Fasanerie“ mit einer „schallenden“ Gesprächigkeit (KH, S. 88). Gespielte Bösartigkeit: Der Makler Gosch begrüßt den Konsul Buddenbrook „mit gepreßter und verbissener Stimme“ (B I, S. 228). Und als der Konsul den revoltierenden Pöbel beschwichtigen geht, holt ihn der Makler ein, „der ihn mit knochiger Hand am Arm ergriff und mit einer gräßlichen Flüsterstimme fragte: ‚Wohin, Herr Konsul? . . .‘“ (B I, S. 239). Hitzigkeit und verzweifelte Milde: In dem von Tony belauschten Gespräch zwischen Grünlich und Kesselmeyer hört sie Grünlich dem Bankier zurufen, er solle doch nicht so schreien, wobei seine „weiche Stimme die Überanstrengung nicht ertragen konnte und sich daher quiekend überschlug . . . ‚Nehmen Sie doch eine Zigarre!‘ setzte er dann mit verzweifelter Milde hinzu“ (B I, S. 259). Befehl, Drohung und toller Zorn: „‚Esau!‘ rief Tobias mit herrisch erhobener Stimme; ‚du hast zu kommen, auch wenn du müde bist!‘ Aber Esau . . . kam durchaus nicht. ‚Höre,‘ sagte Tobias, und sein Ton war voll von leiser und furchtbarer Drohung; ‚gehorche, oder du wirst erfahren, daß es nicht klug ist, mich zu reizen!‘ Allein das Tier bewegte kaum ein wenig seinen Schwanz. Da packte den Mindernickel ein maßloser, ein un-

verhältnismäßiger und toller Zorn. Er ergriff seinen schwarzen Stock, hob Esau am Nackenfell empor und hieb auf das schreiende Tier ein, indem er außer sich vor entrüsteter Wut und mit schrecklich zischender Stimme einmal über das andere wiederholte: ‚Wie, du gehorchst nicht?‘ . . .“ (N I, S. 106). Weihe: Mynheer Peeperkorn möchte aus Hans Castorp herausbringen, was es mit Hans Castorps früherem Verhältnis mit Clawdia Chauchat auf sich hat; er beginnt „in singendem Ton und ließ am Schlusse die Stimme sinken, als sei das der erste Satz einer längeren Erzählung“ (Z II, S. 445). Überstürzung, Behutsamkeit, ängstliche Inbrunst usw.: Die verzweifelt mit dem Tode ringende Konsulin Buddenbrook fragt ihren Sohn Thomas „mit so bestimmter und lebhafter Stimme“ nach dem Inhalt des ärztlichen Attests über ihre verdächtige Krankheit, „daß sich sofort ein heftiger Husten einstellte“ (B II, S. 220). Darauf spricht sie „mit behutsamer Stimme, um den Hustenreiz nicht wieder zu entfesseln“ (B II, S. 221). Aber ihr Zustand verschlimmert sich fortwährend, und eines Nachmittags „sagte sie plötzlich mit lauter, etwas ängstlicher, aber inbrünstiger Stimme: ‚Ja, mein lieber Jean, ich komme!‘“ (B II, S. 227). Bei ihrem Hinschiede ruft sie „laut mit dem Ausdruck des unbedingtesten Gehorsams und einer grenzenlosen angst- und liebevollen Gefügigkeit und Hingebung: ‚Hier bin ich!‘“ (B II, S. 232). Zarte Ermahnung: Beim Abschied von Hans Castorp an jenem Fasching sagt Clawdia Chauchat „leise“ über die Schulter, er solle nicht vergessen, ihr den Bleistift zurückzugeben (Z I, S. 578). Glückliches Erinnern: Auf die Frage Detlev Spinells, ob Gabriele Eckhof ihren robusten Mann am Springbrunnen in ihrem Garten kennen gelernt habe, bejaht sie „laut und fröhlich“ (N I, S. 339).

Auch von der momentanen Stimme kann man auf den Charakter der Gestalten schließen. Die Helden sind in jeder Situation ernst, zielbewußt und doch feinfühlig; ebenfalls zielbewußt und feinfühlig, doch fragwürdig sind die Halbdekadenten, feinfühlig, haltlos und lächerlich die Dekadenten. Die Vitalen stellen sich weniger als feinfühlig denn als kräftig dar. Ähnlich die vitalen Frauengestalten, während sich die seelischen Frauengestalten wiederum sensibel, aber reserviert geben. Infolgedessen findet man bei ihnen nur leichte und wenige Stimmschwankungen, und nur selten bekommt der Dichter die Gelegenheit zur Beschreibung ihrer momentanen Stimme. Dagegen hört man viel von der momentanen Stimme der innerlich beweglichen und hemmungslosen vitalen Frauengestalten, man denke an Tony

Buddenbrook. Von den Männergestalten unterliegen die selbstbeherrschten Helden weniger den Schwankungen des Gemüts als die Dekadenten, Hans Castorp ausgenommen, der im Zauberberg durch alle Höhen und Tiefen des Gefühles hindurchgejagt wird, und dessen momentane Stimme öfters beschrieben wird, um so mehr, als er „hier oben" einen starken Mitteilungstrieb entfaltet.

II. Sprechweise.

Die Stimme umfaßt das rein Klangliche beim Sprechen; die Sprechweise betrifft die einer Gestalt eigentümliche Artikulation. Wiederum halten wir die dauernde und die momentane Sprechweise auseinander.

a) Die dauernde Sprechweise wird einer Gestalt häufig in Verbindung mit dem Charaktergemälde, der Physiognomie, dem Habitus und der Gewohnheitsmimik vorangestellt. Bei der verteilten Charakterschilderung findet sie gelegentlich wiederholte Beschreibung. Zuweilen schildert Mann die dauernde Sprechweise oder Gewohnheits-Artikulation nur allgemein. Settembrinis „Lippen formten die Worte mit einer gewissen Lust" (Z I, S. 98), und der pedantische Prokurist Marcus in den „Buddenbrooks" spricht „sehr leise, zögernd, ein wenig stotternd, jedes Wort eine Sekunde lang überlegend" (B I, S. 319 f.). Oder die Schilderung ist gemischt aus allgemeinen und besonderen Angaben. Der kleine, drollige Bankier Kesselmeyer „wälzte jedes Wort im Munde umher und gab es mit unsinnigem Kraftaufwand seines kleinen, zahnarmen, beweglichen Mundes von sich. Das R rollte er in einer Weise, als sei sein Gaumen gefettet" (B I, S. 255). Die kluge und pedantische Sesemi Weichbrodt in den „Buddenbrooks" spricht „mit lebhafter und stoßweißer Bewegung des Unterkiefers und einem schnellen, eindringlichen Kopfschütteln exakt und dialektfrei, klar, bestimmt und mit sorgfältiger Betonung jedes Konsonanten. Den Klang der Vokale aber übertrieb sie sogar in einer Weise, daß sie z. B. nicht ‚Butterkruke', sondern ‚Botter-' oder gar ‚Batterkruke' sprach, und ihr eigensinnig kläffendes Hündchen nicht ‚Bobby', sondern ‚Babby' rief" (B I, S. 105 f.). Wenn Klöterjahn „gewisse auserlesene, hier [im Sanatorium ‚Einfried'] unbekannte Platten" schildert, erhält seine Sprache „etwas Gaumiges und Nasales, indes leicht schmatzende Geräusche im Schlunde sie begleiteten" (N I, S. 323); ferner hat er eine „anschauliche Art, den K-Laut ganz hinten im Schlunde zu bilden und ‚Bottersemmeln' zu sagen, daß jedermann Appetit bekommen mußte" (N I, S. 320). Durch

die Sprechweise deutet Thomas Mann auch die Stammes- oder Rassen-Zugehörigkeit einer Gestalt an. Hanseatisch: Der Hamburger Hans Castorp sagt „selbstvers-tändlich' mit dem getrennten st, während sein Vetter sich, seit er Student war, die verbreitetere Aussprache angewöhnt hatte" (Z I, S. 25). Niedersächsisch: Der burschikose Hofrat Behrens spricht „stark niedersächsisch, breit und kauend" (Z I, S. 79). Fränkisch (teilweise): Von der Sprechweise des pedantischen, theatralischen Pastors Pringsheim in den „Buddenbrooks" heißt es: „Sein Dialekt ist unter dem Streben nach reiner und pathetischer Aussprache zu einer völlig eigenartigen Redeweise, mit langen und dunklen oder jäh akzentuierten Vokalen und einem an den Zähnen rollenden r geworden" (B II, S. 12). Oberbayrisch: Der Münchner Permaneder spricht in seinem „knorrigen Dialekt voller plötzlicher Zusammenziehungen" (B I, S. 412). Schweizerisch: Der eine von den zwei Holzhackern, die Hans Castorp auf einem Ausflug begegnet, spricht mit „gaumiger" Stimme (Z I, S. 200), ebenso die Saaltochter im Hotel Berghof (Z I, S. 28). Russisch: Die Russin Clawdia Chauchat hat eine „exotische Aussprache mit fremdem r und fremdem, zu offenem e" (Z I, S. 560). Unbestimmt östlich: Dr. Krokowski spricht „mit etwas fremdländisch schleppendem Akzent" (Z I, S. 33). Von seinem „exotischen Gaumen-r" hören wir, daß er es „nicht rollte, sondern durch ein nur einmaliges Anschlagen der Zunge gleich hinter den oberen Vorderzähnen erzeugte" (Z I, S. 322). Dagegen spricht Settembrini „ohne fremden Akzent, nur an der Genauigkeit seiner Lautbildung hätte man allenfalls den Ausländer erkennen können" (Z I, S. 98).

b) Die momentane Sprechweise, die wie die Handlungsmimik und die momentane Stimme einen Einblick in die augenblickliche Gemütslage und in zweiter Linie in den Charakter verschafft, wird wiederum unbestimmt oder bestimmt beschrieben. Unbestimmt. Erschöpfung und Frostgefühl: „Überhitzt und erschöpft von Frost und Problematik, taumeligen Urteils auch in Hinsicht auf die Verständlichkeit und fiebrige Gewagtheit seiner eigenen Ausdrucksweise" wirft Hans Castorp eines seiner unmaßgeblichen Bekenntnisse „mit lahmen Lippen" in den Disput zwischen Settembrini und Naphta hinein (Z II, S. 205). Fassungslosigkeit: Von der Liebeserklärung Grünlichs überrascht, „stammelte" Tony „drei oder viermal: ‚Sie irren sich. — Sie irren sich ...'" (B I, S. 136). Entrüstung: „Dann erzählte sie [Tony], und obgleich man nicht jedes Wort verstand, denn sie sprach in den faltigen Tuchrock der Kon-

sulin hinein, und ihr Bericht war explosiv und von Ausrufen der äußersten Entrüstung zerrissen, so ward doch klar ...“ (B I, S. 474). Bestimmt. Hartnäckigkeit: „‚Bewahre, Mama!‘, sagte sie [Tony]. ‚Ich kann ihn [Grünlich] nicht ausstehen!‘, wobei sie die zweite Silbe des letzten Wortes mit höchstem Nachdruck betonte und das ‚st‘ ausnahmsweise nicht getrennt sprach“ (B I, S. 134). Erschütterung: „Und heftig ergriffen, mit bebender Kehlstimme jedes Wort schicksalsschwer betonend, las Frau Permaneder laut diese Nachricht“, daß der Rittergutsbesitzer Ralf von Maiboom sich wegen pekuniärer Bedrängnisse erschossen habe (B II, S. 296). Nähe der Geliebten: „Klein, aber dein“, sagt Hans Castorp, als ihm Clawdia Chauchat den gewünschten Bleistift aushändigt, „Stirn an Stirn mit ihr, auf den Stift hinunter mit unbewegten Lippen und folglich unter Auslassung des Labiallautes“ (Z I, S. 561). Zweierlei Genugtuung: Befriedigt über Joachim Ziemssens Äußerung, „hier oben“ nicht versimpeln zu wollen, sagt Settembrini: „‚So, so, so‘, ... dreimal mit scharfem S, indem er sich wieder gegen Hans Castorp wandte, und schnalzte dann ebenso oft mit der Zunge leise am oberen Gaumen. ‚Sieh, sieh, sieh‘, sagte er hierauf, ebenfalls dreimal und mit scharfem S-Laut“ (Z I, S. 146 und ähnlich Z II, S. 138). In Nachahmung Settembrinis spricht Hans Castorp später ebenfalls „zwischen den Zähnen: Sso, sso, sso! Ssieh, ssieh, ssieh!“ (Z II, S. 264), aber nicht aus Genugtuung über Joachims Flucht ins Unterland, sondern über seine Rückkehr in den Zauberberg. Dieselbe Sprechweise charakterisiert das eine Mal einen Zivilisationsliteraten, das andere Mal einen Geistes-Abenteurer. Grimm: Mr. Johann Buddenbrook wiederholt im Anschluß an die Lektüre von Gottholds Brief das Wort „faux-frais“ mit „grimmigem pariserischem Gurgel-r“ (B I, S. 60).

III. Dialog.

Der Dialog oder das Gespräch ist für einen Menschen hinsichtlich des Wortschatzes und der Meloskadenz, d. h. der Satzmelodie, charakteristisch. Da Thomas Mann seine Gestalten häufig durch den Wortschatz und die Meloskadenz untereinander abstuft, müssen wir uns in der Folge wiederum auf die Auswahl einiger Beispiele beschränken, wobei wir besonders die in der Einleitung aufgestellten Gestaltengruppen im Auge behalten. Auch beim Dialog nehmen wir eine Teilung in Gewohnheits- und Handlungsrede vor.

a) Die Gewohnheitsrede, auch Redeweise genannt, bringt den einer Gestalt eigentümlichen Wortschatz und die Meloskadenz so deut-

lich zum Ausdruck, daß es sich verlohnt, bei jedem Beispiel darauf hinzuweisen. Die Meloskadenz geben wir in gesperrtem Druck an auf den Wortschatz weisen wir sonst hin.

Schon mit dem Ausruf, der kürzesten Form geschlossener Aussage, verdeutlicht Thomas Mann das Wesen seiner Gestalten. Als Beispiel ziehen wir den Bankier Kesselmeyer heran, der sich durch einen drolligen und drastischen Wortschatz auszeichnet; so gebraucht er sein „Ahah!" in den verschiedensten Modulationen. Lassen wir den Dichter selbst sprechen. (Da die Meloskadenz nur bei dem letzten vom Dichter beigebrachten Beispiel eindeutig festgestellt werden kann, geben wir die Meloskadenz nur dort an.)

„Es ist, da er diese Redewendung [sein „Ahah!"] außerordentlich oft gebrauchte, sofort zu bemerken, daß er sie in sehr verschiedener und eigenartiger Weise hervorzubringen pflegte. Er konnte sie mit zurückgelegtem Kopf, krausgezogener Nase, weit offenem Munde und in der Luft umherfuchtelnden Händen mit einem langgezogenen, nasalen und metallischen Klange ertönen lassen, der an den Gesang eines chinesischen Gongs erinnerte ... und er konnte sie, andererseits und abgesehen von vielen Nuancen, ganz kurz, beiläufig und sanft beiseite werfen, was sich vielleicht noch drolliger ausnahm; denn er sprach ein sehr getrübtes und näselndes A. [Gefährlichkeit:] Heute ließ er ein flüchtiges, heiteres und von einem kleinen krampfhaften Kopfschütteln begleitetes „Ahah" verlauten, das aus einer ungeheuer fröhlichen Gemütsstimmung hervorzugehen schien ... und doch durfte dem nicht getraut werden, denn es bestand die Tatsache, daß der Bankier Kesselmeyer sich desto lustiger benahm, in je gefährlicherer Laune er sich befand. Wenn er mit tausend Ahahs umhersprang, den Kneifer auf die Nase hieb und wieder fallen ließ, mit den Armen flatterte, schwatzte und sich vor übermäßiger Albernheit ersichtlich nicht zu lassen wußte, so konnte man sicher sein, daß die Bosheit an seinem Inneren zehrte" (B I, S. 254 f.).

Die Redeweise kann auch durch eine Konjunktion bestritten werden. Triumph und Unerbittlichkeit: Der urteilsscharfe Dialektiker Naphta liebt die Konjunktion ‚denn' „ganz besonders; sie gewann etwas Triumphierend-Unerbittliches in seinem Munde, und seine Augen hinter den Brillengläsern blitzten auf, jedesmal, wenn er sie einfügen konnte" (Z II, S. 171).

Teils als Adjektiv, teils als Adverb wird das „Wort ‚vornehm'" von der luxuriös veranlagten und auf ihre bürgeraristokratische Herkunft stolzen Tony Buddenbrook im Munde geführt (B I, S. 110, 203, 336, 377, 466, 478, 499; II, S. 43, 50, 73, 75, 76, 283, 401). Da Thomas Mann diese stehende Redewendung nur in die indirekte Rede einflicht, ist ihre Meloskadenz verwischt; doch trifft man wohl das Richtige, wenn man in ihr die Betonung großer Prunkliebe sieht. Dagegen schwingt die Meloskadenz in den zwei folgen-

den, in der direkten Rede mitgeteilten Beispielen für das Adverb als Redeweise deutlich mit. Nachdenklichkeit: Der bejahrte, zielbewußte Mr. Johann Buddenbrook drückt seine Verwunderung über das „überflüssig geräuschvolle Getümmel“ (B I, S. 88) rings um ihn her mit einem kopfschüttelnden „Kurios“ aus (B I, S. 88, 89, 90). Schüchternheit: Der schlichte, arbeitsame Doktor Sammet stammelt, als man ihn zu einer Konsultation vor die Großherzogliche Hoheit befiehlt, „mehrmals: ‚Ganz gern ... ganz gern ...‘, was einiges Lächeln hervorrief“ (KH, S. 8 und 25).

Mitunter besteht die Redeweise aus einem ganzen Satz. Wird sie in der indirekten Rede erzählt wie bei den folgenden Beispielen, so bleibt die Meloskadenz wieder undeutlich. Rodomontaden: Der mit dem „schmallippigen Leben“ (KH, S. 96) auf dem Kriegsfuße stehende, verdächtig väterlich burschikose Raoul Überbein läßt sich den „Wind um die Nase wehen“ (KH, S. 92, 93, 96, 103, 136). Später, „als er und die weiße Frau Verzicht geleistet hatten“, „hatte Überbein dem Glücke, der ‚Bummelei des Glückes‘, wie er es seitdem nannte, endgültig und auf immer Valet gesagt“ (KH, S. 343). Dagegen klingt die Meloskadenz klar in den folgenden, direkt erzählten Satz-Redeweisen. Leutseligkeit: Wenn der mit fremdländisch schleppendem Akzente sprechende Dr. Krokowski auf dem täglichen Rundgang durch die Balkone eine Weile mannhaft mit Hans Castorp geplaudert hat, empfiehlt er sich mit den Worten: „Ich gdieße sie“ (Z II, S. 45, 46). Herzensgüte: Das kluge, fromme, herzensgute Pensionsmütterchen Sesemi Weichbrodt tritt bei Trauungen (oder sonstigen festlichen Anlässen) im Hause Buddenbrook auf die Braut (oder auch auf Hanno) zu und küßt sie „mit leise knallendem Geräusch auf die Stirn“ und sagt: „Sei glücklich du gutes Kind [Kend]!“ (B I, S. 207, 375, 452; II, S. [15 bei Hannos Taufe] 75, [204 an einer Weihnachtsfeier wiederum bei Hanno]).

In vereinzelten Fällen teilt der Dichter die Gewohnheits-Meloskadenz unter Verzicht auf jegliche Rede mit. Herbheit: So „weiß“ sich die Altstimme der religiösen, herbschönen Klara Buddenbrook nur „mit Bestimmtheit zu senken, nie aber fragend zu heben“ (B I, S. 360).

Alle durch die Gewohnheitsrede charakterisierten Gestalten sind fertige Charaktere — nach der Auffassung des Dichters ermangeln die sich noch entwickelnden Gestalten der inneren Festigkeit, die zu einer solchen Gewohnheit notwendig wäre — ferner sind sie mehr oder

weniger gesellige Menschen. Den ungeselligen Gestalten liegt nichts an der drastischen Redeweise.

b) Den ganzen Reichtum des Gesprächs entfaltet der Dichter in der Handlung. Zwar reicht die Handlungsrede wegen ihres momentanen Charakters nicht an die Bedeutung der Gewohnheitsrede heran, aber was man hier aus der Einmaligkeit schließt, das kann man dort von der Vielmaligkeit ablesen; man braucht nur verschiedene Beispiele für die Handlungsrede einer Gestalt zusammenzustellen, um denselben Eindruck von ihrem Charakter zu erhalten, wie durch die Redeweise. Aus dieser Erwägung heraus bringen wir solche Beispielgruppen für einen Helden (Thomas Buddenbrook), für zwei Halbdekadente (Settembrini und Hofrat Behrens), für einen Dekadenten (Christian Buddenbrook), für einen Vitalen (Mynheer Peeperkorn), für eine seelische Frauengestalt (Imma Spoelmann) und eine vitale Frauengestalt (Tony Buddenbrook). Dabei gilt jede Gestalt als Beispiel für die Gestaltengruppe, der sie angehört. Ferner ziehen wir zuerst die Rede in ausgeglichener Gemütsstimmung, dann in zwei weiteren Beispielen die Rede in verschiedenen Affekten heran. Auf die Wortwahl deuten wir in den einleitenden Bemerkungen zu jedem Beispiel hin; die Meloskadenz, welche in der Handlungsrede mit der Gemütsbewegung zusammenfällt (zum Unterschiede von der Redeweise, deren Meloskadenz mit dem Temperament identisch ist), stellen wir wieder gesperrt voran.

Thomas Buddenbrook.

Konversation: Sachlich, kühl, bei Einzelheiten flüchtig verweilend, doch interessiert führt er die Konversation: „‚Ja', sagte er, ‚was das betrifft, im Kurgarten wimmelt es von Hamburgern. Konsul Fritsche, der das ganze gekauft hat, ist ja selber einer ... Er soll augenblicklich glänzende Geschäfte machen, sagt Papa ... Übrigens läßt du dir doch manches entgehen, wenn du nicht ein bißchen mittust [diese Worte sind an Tony gerichtet] ... Peter Döhlmann ist natürlich dort; um diese Zeit ist er nie in der Stadt; sein Geschäft geht ja wohl von selbst im Hundetrab ... komisch! Na ...'" usw. (B I, S. 147).

Melancholie: Die folgenden Sätze sprechen von einem starken Naturgefühl (man beachte die Naturlautnachahmung in den Eingangssätzen), aber von einer Sachlichkeit, die nicht bei der Impression verweilt, sondern die Gedanken knapp und treffend ausdrückt. Die melancholische Kadenz bezeugt eine Offenheit für die Fragwürdigkeit alles Geschehens, aber eine Offenheit, die nicht gegen die Haltung peinlich verstößt, sondern mit ihrer knappen Schlichtheit ergreift: „Breite Wellen ... Wie sie daherkommen und zerschellen, daherkommen und zerschellen, eine nach der anderen, endlos, zwecklos, öde und irr. Und doch wirkt es beruhigend und tröstlich, wie das Einfache und Notwendige. Mehr und mehr habe ich die See lieben gelernt ... vielleicht zog ich ehemals das Gebirge nur vor, weil es in weiterer Ferne lag. Jetzt

möchte ich nicht mehr dorthin. Ich glaube, daß ich mich fürchten und schämen würde. Es ist zu willkürlich, zu unregelmäßig, zu vielfach ... sicher, ich würde mich allzu unterlegen fühlen. Was für Menschen es wohl sind, die der Monotonie des Meeres den Vorzug geben? Mir scheint, es sind solche, die zu lange und tief in die Verwicklungen der inneren Dinge hineingesehen haben, um nicht wenigstens von den äußeren vor allem eins verlangen zu müssen: Einfachheit ..." (B II, S. 365).

Zorn: Aus den folgenden, dem liederlichen Christian entgegengeschleuderten Worten spricht eine eherne Konsequenz, eine in ihrer Wirkung ehrfurchtgebietende Kraftentladung, die in den Schlußworten den Gipfel erreicht: „Ich habe dich bis jetzt bloß verachtet, ich habe über dich hinweggesehen ... aber forderst du mich heraus, läßt du es zum äußersten kommen, so werden wir sehen, wer den kürzeren zieht! Ich sage dir, hüte dich! Ich kenne keine Rücksicht mehr! Ich lasse dich für kindisch erklären, ich lasse dich einsperren, ich mache dich zunichte! Zunichte! Verstehst du mich?! ..." (B II, S. 249).

Wie Thomas Buddenbrook reden alle Helden, von des „Gedankens Blässe angekränkelt", doch willensstark und selbstbeherrscht, wenn es den Einsatz der ganzen Kraft gilt. Tonio Kröger, Klaus Heinrich und Schiller durchgehen nicht alle Gemütslagen; insofern war das Beispiel Thomas Buddenbrooks glücklich gewählt. Hans Castorp weicht von den übrigen Helden durch die geringe innere und äußere Festigkeit ab.

Lodovico Settembrini.

Konversation: Mit Bravour führt Settembrini die Rede; jedes Wort ist abgewogen, jeder Satz will eine bestimmte Wirkung ausüben. Mit Fragen und Ausrufen nimmt er den Verstand, mit einnehmenden Gebärden und mit seiner singenden Kadenz die Sinne seiner Zuhörer gefangen. Anfänglich vertritt er scheinbar die Meinung der anderen, dann dreht und wendet er sie und bringt eine heillose Verwirrung in die Sache. Aber Settembrini weiß Bescheid und schafft Ordnung, indem er schließlich seine scheinbar unmaßgebliche Meinung vorbringt: „Die Kunst ist sittlich, sofern sie weckt. Aber wie, wenn sie das Gegenteil tut? Wenn sie betäubt, einschläfert, der Aktivität und dem Fortschritt entgegenarbeitet? Auch das kann die Musik, auch auf die Wirkung der Opiate versteht sie sich aus dem Grunde. Eine teuflische Wirkung, meine Herren! Das Opiat ist vom Teufel, denn es schafft Dumpfsinn, Beharrung, Untätigkeit, knechtischen Stillstand ... Es ist etwas Bedenkliches um die Musik, meine Herren. Ich bleibe dabei, daß sie zweideutigen Wesens ist. Ich gehe nicht zu weit, wenn ich sie für politisch verdächtig erkläre" (Z I, S. 193).

Entrüstung: Ein gleich glänzender Redner ist Settembrini im Affekt. Die Sätze sind noch prägnanter, wirkungsvoller; denn im Gegensatz zur spielerischen Konversation waltet hier nur Ernst: „Ich bin gewohnt [entgegnet er dem boshaften Naphta in jener verhängnisvollen Auseinandersetzung, welche das Duell veranlassen sollte], nach meinen Worten zu sehen, und mein Wort wird präzis den Tatsachen gerecht, wenn ich ausspreche, daß ihre Art, die ohnehin schwanke Jugend geistig zu verstören, zu verführen und sittlich zu entkräften, eine In-

f a m i e und mit Worten nicht streng genug zu züchtigen ist ...“ (Z II, S. 596 f.).

R ü h r u n g : Auch in gelöster Stimmung wahrt er Haltung und rhetorischen Schwung, obgleich seine Worte pathetisch übertrieben wirken: „E cosi in giù, [sagt er zum abreisenden Hans Castorp] — ingiù finalmente! Addio, Giovanni mio! Anders hatte ich dich reisen zu sehen gewünscht, aber sei es darum, die Götter haben es so bestimmt und nicht anders. Zur Arbeit hoffte ich dich zu entlassen, nun wirst du kämpfen inmitten der Deinen. Mein Gott, dir war es zugedacht und nicht unserm Leutnant. Wie spielt das Leben ... Kämpfe tapfer, dort, wo das Blut dich bindet! Mehr kann jetzt niemand tun. Mir aber verzeih', wenn ich den Rest meiner Kräfte daransetze, um auch mein Land zum Kampfe hinzureißen, auf jener Seite, wohin der Geist und heiliger Eigennutz es weisen. Addio!“ (Z II, S. 623.)

Hofrat Behrens.

K o n v e r s a t i o n : Die Rede des Hofrats Behrens hat infolge des burschikosen Wortschatzes und der forcierten Fröhlichkeit der Kadenz ein eigenartiges, verdächtiges Gepräge: „Wollen Sie schon wieder drängeln [sagt er nach einer Untersuchung zu dem ungeduldig seine Entlassung aus dem Zauberberge fordernden Joachim Ziemssen]. Sie können Ihre Kerls doch nicht in angeheitertem Zustand kujonieren. Ein halbes Jährchen habe ich neulich gesagt, — rechnen Sie meinetwegen von neulich an, aber betrachten Sie es als Minimum. Schließlich läßt sich ja leben hier, Sie müssen auch höflich sein. Wir sind ja doch kein Bagno und kein ... sibirisches Bergwerk! Oder wollen Sie sagen, daß wir mit so was Ähnlichkeit haben? Is gut, Ziemssen! Wegtreten! Weiter, wer da noch Lust hat!“ (Z I, S. 302 f.)

M e l a n c h o l i e : Bemerkenswerterweise nähert sich seine Rede erst in der seelischen Depression der Ausdrucksweise gewöhnlicher Sterblicher an, also dann, wenn er sich nicht zusammennimmt: „Aber ich falle nun ab ... Ich werde nun melancholisch ... Sehen Sie, das kommt so über mich. Da hab ich nun Kaffee mit Ihnen getrunken, und es hat mir geschmeckt, und auf einmal kommt es über mich, daß ich melancholisch werde. Die Herren müssen mich nun schon entschuldigen. Es war mir was Besonderes und hat mir allen möglichen Spaß gemacht ...“ (Z I, S. 449). Erst mit dem letzten Satze rafft er sich wieder zur gewohnten Forschheit auf.

J ä h z o r n : Dagegen verschärfen sich seine burschikose Wortwahl und seine forsche Kadenz im Affekt geradezu zur Groteske, die entwürdigend wirken würde, wäre sie nicht furchtbar und niederschmetternd: „‚Das verbitte ich mir!‘ schrie er. ‚Ich bin erstens überhaupt kein Besitzer! Ich bin ein Angestellter hier! Ich bin Arzt! Ich bin n u r Arzt, verstehen Sie mich?! Ich bin kein Kuppelonkel! Ich bin kein Signor Amoroso auf dem Toledo im schönen Neapel, verstehen Sie mich wohl?! Ich bin ein Diener der leidenden Menschheit! Und sollten Sie sich eine andere Auffassung gebildet haben von meiner Person, dann können Sie beide zum Kuckuck gehen, in die Binsen oder vor die Hunde, ganz nach beliebiger Auswahl! Glückliche Reise!‘ Mit langen und breiten Schritten ging er zur Tür hinaus, ... und ließ sie hinter sich zukrachen“ (Z II, S. 131).

Die Halbdekadenten stehen den Helden an innerem Werte der Rede nach; sie sind vor sich selbst nicht aufrichtig und greifen zu verdächtigen Mitteln, um die Haltung zu wahren. Dagegen heben sie sich von den innerlich haltlosen Dekadenten vorteilhaft ab.

Christian Buddenbrook.

Konversation: Die abgerissen plappernde Rede Christians entspricht seiner inneren Hemmungslosigkeit und Hohlheit: „Stellt euch vor ... in einem Operettentheater — es war in London — ging eines Abends der Vorhang auf, als ich noch auf der Bühne stand ... Ich unterhielt mich mit Miß Watercloose ... einem Fräulein Watercloose ... ein sehr hübsches Mädchen! Genug! Plötzlich öffnet sich der Zuschauerraum ... mein Gott, ich weiß nicht, wie ich von der Bühne heruntergekommen bin!“ (B I, S. 331).

Betrübtheit: Den besten Eindruck hinterläßt Christian, wenn er sich selbst erkennt und verurteilt, ohne sich bessern zu können: „Aber du [spricht er mit Thomas] hast es immer so gut verstanden, das alles [die Liebhabereien] mit der ordentlichen Arbeit und mit dem Ernst des Lebens zu verbinden ... Das geht mir ab, siehst du. Ich werde von dem anderen, von dem Kram, ganz und gar aufgebraucht, weißt du, und behalte für das Ordentliche gar nichts übrig ...“ usw. (B I, S. 405).

Ekel: Echt klingen seine Worte auch im Affekt; aber auch hier verleiht er seiner Unfähigkeit, seine Würdelosigkeit und sein Bajazzotum zu überwinden, Ausdruck und entgeht aus diesem Grunde auch hier der Lächerlichkeit nicht: „‚Ach!‘ rief er plötzlich, indem er beide Hände hinter seinen Kopf bewegte und sie dann weit vorwärts stieß, als wehrte er die ganze Welt von sich ab ... ‚Wie satt ich das alles habe, dies Taktgefühl und Feingefühl und Gleichgewicht, diese Haltung und Würde ... wie sterbenssatt! ...‘“ (B II, S. 246 f.).

Die oberflächlich plappernde und ungewählte Art des Sprechens ist allen Dekadenten gemein, Detlev Spinell und Großherzog Albrecht III. ausgenommen.

Mynheer Pieter Peeperkorn.

Konversation: Dem Gefühlsüberschwang dieses prächtigen Mannes entsprechen Satz-Rhapsodien: „Meine Herrschaften. — Gut. Alles gut. Er—ledigt. Wollen Sie jedoch ins Auge fassen und nicht — keinen Augenblick — außer Acht lassen, daß — Doch über diesen Punkt nichts weiter“ usw. (Z. II, S. 351).

Gelöstheit: Weniger überschwänglich und infolgedessen zusammenhängender spricht Peeperkorn im Zustande der Erschöpfung, nach Wechselfieber-Anfällen: „Ich lausche mit unwillkürlichem Vergnügen auf Ihr behendes kleines Wort, junger Mann. Es springt über Stock und Stein und rundet die Dinge zur Annehmlichkeit. Allein befriedigend, — nein. Ihre Antwort befriedigt mich nicht ganz, — verzeihen Sie, wenn ich Ihnen damit eine Enttäuschung bereite“ usw. (Z II, S. 443).

Trunkenheit: Im Rausch offenbart er seinen ungeheuren inneren Rhythmus. Obgleich abgerissen stammelnd reißt er doch gewaltig

hin: „Der Wein — ... Die Frauen — — Das ist — Das ist nun doch — Erlauben Sie mir — Weltuntergang — — Gethsemane — —“ (Z II, S. 388).

Nicht so wuchtig in der Kadenz und lapidar in der Wortwahl wirkt Klöterjahn in der Konversation und im Zornesausbruch. Noch kleiner und weniger überwältigend, immerhin kräftig und einfach sind die übrigen Vitalen, nur führt sie der Dichter nicht durch so viele Phasen der Gemütsbewegung.

Imma Spoelmann.

Konversation: Immas Art zu sprechen gibt Klaus Heinrich zu denken und er kommt zu der Erkenntnis: „Was sie nicht alles sagte mit ihren vorgeschobenen Lippen! Was für Worte sie leichthin im Munde führte! ... Hatte die Gräfin Löwenjoul ... sie nicht als vollkommen unwissend bezeichnet? Das war zweifellos zutreffend, denn war sie nicht ein Sonderfall von Geburt, wie er, aufgewachsen in Reinheit und Feinheit, ausgeschlossen von dem Treiben der Leute und unteilhaft der wilden Dinge, die im wirklichen Leben jenen düster großen Wörtern entsprachen? Aber der Wörter hatte sie sich bemächtigt und führte sie in geschliffener Rede daher, indem sie sich darüber lustig machte. Ja, so war es: dies scharfe und süße Geschöpf in seinem rotgoldenen Kleide, es lebte in Redensarten, es kannte vom Leben nicht mehr, als die Worte, es spielte mit dem ernstesten und furchtbarsten wie mit bunten Steinen und begriff nicht, wenn es Ärgernis damit erregte“ (KH, S. 292). Auf die Frage Klaus Heinrichs, ob sie das Kinderspital besuchen wolle, als sie sich im Spital zum ersten Mal antreffen, antwortet sie: „Man kann nicht leugnen, daß manches für diese Annahme spricht“. (KH, S. 258.) Ein anderes Beispiel: „Großer Gott, Prinz, nun fangen auch Sie davon [von ihrer Begegnung mit der Hauptwache] an. Diese Geschichte scheint im Palast wie in der Hütte verbreitet zu sein. Hätte ich gewußt, welch Aufhebens man davon machen würde, so wäre ich lieber dreimal um den Schloßplatz gegangen. Sogar in der Zeitung hat es gestanden, wie man mir sagt. Und nun hält natürlich die ganze Stadt mich für einen Teufel an Wildheit und Jähzorn. Aber ich bin das friedfertigste Geschöpf von der Welt und lasse mich nur nicht gern kommandieren. Bin ich ein Teufel, Gräfin? Ich verlange bündige Antwort“ (KH, S. 280 f.). Zum Schluß dieses ausgezeichnete Beispiel: „Das ist, trotz gemessener ärztlicher Vorschrift die fünfte Zigarette, die du heute nachmittag rauchst [sagt sie zu ihrem Vater]. Ich verhehle dir nicht, daß die zügellose Leidenschaft, mit der du dich dem Laster überläßt, deinen grauen Haaren nicht wohlansteht“ (KH, S. 290).

Wir brachten für die Rede Imma Spoelmanns nur Beispiele aus der Konversation; wie alle seelischen Frauengestalten läßt sie die starken Gefühle nicht an sich herankommen. Man vergleiche das Verhalten der Gerda Buddenbrook beim Tode ihres Gatten und ihres Sohnes (B II, S. 377 ff. und 473), oder Clawdia Chauchats Benehmen vor der Leiche Peeperkorns (Z II, S. 473).

Tony Buddenbrook.

Konversation: Die hemmungslose, aber entschlossene Tony kümmert sich nicht um die Syntax. Es kommt ihr beim Sprechen darauf an, ihre Gefühle restlos und drastisch auszudrücken: „Ich bin noch niemals so froh gewesen, nach Travemünde zu kommen, wie diesmal, ... erstens aus allerhand Gründen, Tom, du brauchst dich durchaus nicht zu mokieren; ich wollte, ich könnte ein gewisses Paar goldgelber Kotelettes noch einige Meilen weiter zurücklassen ... Dann aber wird es ein ganz neues Travemünde sein, da in der Vorderreihe bei Schwarzkopfs ... Ich werde mich gar nicht um die Kurgesellschaft bekümmern ... Das kenne ich zur Genüge ... Überdies steht dem ... Menschen da draußen alles offen, er geniert sich nicht, paß auf, er würde eines Tages hold lächelnd neben mir auftauchen ...“ (B I, S. 146 f.).

Entrüstung: Am deutlichsten verraten sich ihre Hemmungslosigkeit und ihre Lust am drastischen Ausdruck im Affekt: „Ja, Tom, du sprichst meine Ansicht aus. Wenn ich bedenke, daß diese Hagenströms sich immer mehr aufnehmen ... O Gott, das Geschmeiß, weißt du ... Mutter will das Wort nicht hören, aber es ist das einzig richtige. Glauben sie vielleicht, daß es außer ihnen keine vornehmen Familien mehr gibt in der Stadt? Ha! ich muß lachen, weißt du, ich muß laut lachen ...!“ (B I, S. 336).

Schmerz: Auch im Schmerz schüttet sie sich restlos aus. Ihre Naivität und Entschlossenheit bewahren sie vor Lächerlichkeit. Man ist bei ihr gerührt, wo Christian peinlich wirkt: „Als wir klein waren und ‚Kriegen‘ spielten, Tom, da gab es immer ein ‚Mal‘, ein abgegrenztes Fleckchen, wohin man laufen konnte, wenn man in Not und Bedrängnis war, und wo man nicht abgeschlagen werden durfte, sondern in Frieden ausruhen konnte. Mutters Haus, dies Haus hier war mein ‚Mal‘ im Leben, Tom ... Und nun ... und nun ... verkaufen ...‘ Sie lehnte sich zurück, verbarg ihr Gesicht im Schnupftuch und weinte bitterlich“ (B II, S. 253).

Wie Tony sind alle vitalen Frauengestalten hemmungslos im Gefühlsausdruck, ein wenig oberflächlich und betriebsam, aber kräftig und ehrlich.

Thomas Mann wägt die Charaktere auch in der Wechselrede fein gegeneinander ab. Man beachte in dem folgenden Familienbilde aus dem Anfange der „Buddenbrooks“, wie jede Gestalt ihr Eigentümliches in die Rede legt, ferner wie der Dichter die verschiedenen Charakterisierungsmittel, vor allem die Mimik, mit dem Dialog kunstvoll verbindet, und wie er Charakter und Gemütsbewegung auf die mannigfaltigste Weise verdeutlicht.

Im Halbkreise saßen der Konsul, seine Gattin, Tony, Tom und Klothilde [vor dem „Portale“ im Garten] um den runden gedeckten Tisch, auf dem das benutzte Service schimmerte, während Christian, ein wenig seitwärts, mit einem unglücklichen Gesichtsausdruck Ciceros zweite Catilinarische Rede präparierte. Der Konsul war mit seiner Zigarre und den „Anzeigen“ beschäftigt. Die Konsulin hatte ihre Seidenstickerei sinken lassen und sah lächelnd der kleinen Klara zu, die mit Ida Jungmann auf dem Rasenplatze Veilchen suchte, denn es gab zu-

weilen Veilchen dort. Tony hatte den Kopf in beide Hände gestützt und las versunken in Hoffmanns „Serapionsbrüdern", während Tom sie mit einem Grashalm ganz vorsichtig im Nacken kitzelte, was sie aus Klugheit aber durchaus nicht bemerkte. Und Klothilde, die mager und ältlich in ihrem geblümten Kattunkleide dasaß, las eine Erzählung, welche den Titel trug: „Blind, taub, stumm und dennoch glückselig"; zwischendurch schabte sie die Biskuitreste auf dem Tischtuche zusammen, worauf sie das Häufchen mit allen fünf Fingern ergriff und behutsam verzehrte.

Der Himmel, an dem unbeweglich ein paar weiße Wolken standen, begann langsam blasser zu werden. Das Stadtgärtchen lag mit symmetrisch angelegten Wegen und Beeten bunt und reinlich in der Nachmittagssonne. Der Duft der Reseden, die die Beete umsäumten, kam dann und wann durch die Luft daher.

„Na, Tom", sagte der Konsul gutgelaunt und nahm die Zigarre aus dem Mund; „die Roggenangelegenheit mit van Henkdom & Comp., von der ich dir erzählte, arrangiert sich."

„Was gibt er?" fragte Thomas interessiert und hörte auf, Tony zu plagen.

„Sechzig Taler für tausend Kilo ... nicht übel, wie?"

„Das ist vorzüglich!" Tom wußte, daß dies ein sehr gutes Geschäft war.

„Tony, deine Haltung ist nicht comme il faut", bemerkte die Konsulin, worauf Tony, ohne die Augen von ihrem Buche zu erheben, einen Ellbogen vom Tische nahm.

„Das schadet nichts", sagte Tom. „Sie kann sitzen, wie sie will, sie bleibt immer Tony Buddenbrook. Thilda und sie sind unstreitig die Schönsten in der Familie."

Klothilde war zum Sterben erstaunt. „Gott! Tom —?" machte sie, und es war unbegreiflich, wie lang sie diese kurzen Silben zu ziehen vermochte. Tony duldete schweigend, denn Tom war ihr überlegen, da half nichts; er würde wieder eine Antwort finden und die Lacher auf seiner Seite haben. Sie zog nur mit geöffneten Nasenflügeln heftig die Luft ein und hob die Schultern empor. Als aber die Konsulin von dem bevorstehenden Ball bei Konsul Huneus zu sprechen kam und etwas über neue Lackschuhe fallen ließ, nahm Tony auch den anderen Ellbogen vom Tisch und zeigte sich lebhaft bei der Sache.

„Ihr redet und redet", rief Christian kläglich, „und dies ist so fürchterlich schwer! Ich wollte, ich wäre auch Kaufmann —!"

„Ja, du willst jeden Tag etwas anderes", sagte Tom. — Hierauf kam Anton über den Hof; er kam mit einer Karte auf dem Teebrett, und man sah ihm erwartungsvoll entgegen.

„Grünlich, Agent", las der Konsul. „Aus Hamburg ..." usw. (B I, S. 115 ff.).

Als ein weiteres Beispiel ziehen wir jene köstliche Dialekt-Szene anläßlich der Wahl des Neuen Senators heran. Tony wartet mit vielen anderen Lübeckern auf den Ausgang der Wahl, die zwischen Thomas Buddenbrook, Hagenström und Kistenmaker zu entscheiden hat. Tony steht ungeduldig „hinter zwei tabakkauenden Arbeitsleuten mit harten Schifferbärten" und hört das folgende Gespräch mit an:

„Bi Gott, hei ward dat wedder nich, din Herr Kurz", sagt der eine Arbeitsmann zum andern.

„Nee, du Döhsbartel, dat brukst mi nich mehr tau vertellen. Sei stimmen nu je all öwer Hagenström, Kistenmaker un Buddenbrook af."

„Je, un nu is dat de Frag', wekker von den dre die annern öwer is."

„Je, dat seg du man noch mal."

„Weitst wat? Ick glöw, sei wählen Hagenström."

„Je, du Klaukscheeter ... Red' du un de Düwel."

Dann speit er seinen Tabak vor sich nieder, denn das Gedränge erlaubt ihm nicht, ihn im Bogen von sich zu geben, zieht mit beiden Händen die Hosen höher unter den Leibriemen hinauf und fährt fort: „Hagenström, dat's so'n Freßsack, un krigt nich mal Luft durch die Näs, so fett is hei all ... Nee, wo min Herr Kurz dat nu wedder nich warden daut, nu bün ick vör Buddenbrook. Dat's'n fixen Kierl ..."

„Je, dat segst du wull! öäwer Hagenström is all veel rieker ..."

„Doar kömmp es nich auf an. Dat steiht nich in Frag'."

„Un denn is Buddenbrook ook ümmer so höllschen fien mit sin Manschetten und sin sieden Krawatt und sin pielen Snurrboart ... Hest em gehen seihn? Hei huppt ümmer so'n beeten as'n Vagel ..."

„Je, du Dömelklaas, doarvon is nich de Red'."

„Hei het je woll 'ne Swester, die von twe Männern wedder aff kamen is?"

... Die Dame im Abendmantel erbebt ...

„Je, dat's so'n Saak. Öäwer doar weiten wi nix von, und denn kann der Kunsel doar ook nix för."

Nein, nicht wahr?! Denkt die Dame im Schleier, indem sie ihre Hände unterm Mantel zusammenpreßt ... Nicht wahr? Oh, Gott sei Dank!

„Un denn", fügt der Mann hinzu, der zu Buddenbrook hält, „un denn hat ook Bürgermeester Överdieck Gevadder bi sinen Söhn standen; dat will wat bedüden, will'k di man vertellen ..." (B II, S. 34 f.).

Wegen der außerordentlichen Feinheit und Innigkeit verdient aus der „Königlichen Hoheit" das Gespräch zwischen Klaus Heinrich und Imma Spoelmann während des Tanzens angeführt zu werden.

„Sind Sie diesmal zufrieden mit den Blumen, Imma, die ich Ihnen bringe?"

„Doch, Prinz, Ihr Flieder ist schön und duftet ordnungsgemäß. Er gefällt mir sehr."

„Wirklich, Imma? Aber der arme Rosenstock unten im Hof tut mir leid, weil seine Rosen Ihnen mißfallen mit seinem Moderduft."

„Ich will nicht sagen, daß sie mir mißfallen, Prinz."

„Aber sie ernüchtern und erkälten Sie wohl?"

„Ja, das vielleicht."

„Habe ich Ihnen aber von dem Glauben der Leute erzählt, daß der Rosenstock einmal erlöst werden soll, nämlich an einem Tage der allgemeinen Beglückung, und Rosen hervorbringen soll, die zu ihrer großen Schönheit auch noch mit lieblich natürlichem Duft begabt sein werden?"

„Ja, Prinz, das muß man abwarten."

„Nein, Imma, man muß helfen und handeln! Sich entschließen muß man und allem Zweifelmut absagen, kleine Imma! Sagen Sie mir ... sagen Sie mir heute: Haben sie nun Vertrauen zu mir?"

„Doch, Prinz, in letzter Zeit habe ich Vertrauen zu Ihnen gefaßt."

„Sehen Sie! ... Gott sei gelobt! ... Sagte ich nicht, daß es mir schließlich gelingen müsse? ... Und so glauben Sie denn nun, daß es mir ernst ist, wirklicher, ernsthafter Ernst um Sie und um uns?"

„Ja, Prinz, in letzter Zeit glaube ich, daß ich es glauben kann."

„Endlich, endlich, unschlüssige kleine Imma! ... Ach, ich danke Ihnen aus Herzensgrund! ... Aber dann haben Sie also Mut und wollen sich zu mir bekennen vor aller Welt, da Sie doch zu mir gehören?"

„Bekennen Sie sich, Königliche Hoheit, zu mir, wenn's gefällig ist."

„Das will ich, Imma, laut und fest. Aber nur unter einer Bedingung darf ich es, nämlich, daß wir nicht in eigennütziger und unbedeutender Weise nur auf unser eigenes Glück Bedacht nehmen, sondern alles aus dem Gesichtspunkt des großen ganzen betrachten. Denn die öffentliche Wohlfahrt, sehen Sie, und unser Glück, die bedingen sich gegenseitig."

„Wohlgesprochen, Prinz. Denn ohne unsere Studien über die öffentliche Wohlfahrt würde ich mich schwerlich zum Vertrauen zu Ihnen entschlossen haben."

„Und ohne Sie, Imma, die Sie mir das Herz so warm gemacht, würde ich schwerlich auf so wirkliche Studien verfallen sein."

„Also wollen wir denn sehen, was wir ausrichten, jeder an seinem Platze, Prinz. Sie bei den Ihren und ich — bei meinem Vater."

„Kleine Schwester", hatte er mit ruhiger Miene gesagt und sie im Tanze ein wenig fester an sich gezogen. „Kleine Braut..." (KH, S. 418 ff.).

Schließlich noch ein Gespräch zwischen Settembrini, Hans Castorp und Joachim Ziemssen aus dem „Zauberberg".

„Und der Herr hat eine angenehme Reise zu uns gehabt?" wandte er sich an Hans Castorp ... „Ist man schon im Besitz seines Urteils? Ich meine: hat die düstere Zeremonie der ersten Untersuchung schon stattgehabt?" — Hier hätte er schweigen und warten müssen, wenn es ihm darauf ankam, zu hören; denn er hatte seine Frage gestellt, und Hans Castorp schickte sich an, zu antworten. Aber der Fremde fragte gleich weiter: „Ist sie glimpflich verlaufen? Aus ihrer Lachlust —" und er schwieg einen Augenblick, indes die Kräuselung seines Mundwinkels sich vertiefte, „lassen sich ungleichartige Schlüsse ziehen. Wieviel Monate haben unsere Minos und Radamanth Ihnen aufgebrummt?" — Das Wort „aufgebrummt" nahm sich in seinem Munde besonders drollig aus. — „Soll ich schätzen? Sechs? Oder gleich neun? Man ist ja nicht knauserig ..."

Hans Castorp lachte erstaunt, wobei er sich zu erinnern suchte, wer Minos und Radamanth doch gleich noch gewesen seien. Er antwortete:

„Aber wieso? Nein, Sie sind im Irrtum, Herr Septem..."

„Settembrini", verbesserte sich der Italiener klar und mit Schwung, indem er sich humoristisch verneigte.

„Herr Settembrini, — Verzeihung. Nein, also Sie irren. Ich bin gar nicht krank. Ich besuche nur meinen Vetter Ziemssen auf ein paar Wochen und will mich bei dieser Gelegenheit auch ein bißchen erholen —"

„Potztausend, Sie sind nicht von den Unsrigen? Sie sind gesund, Sie hospitieren hier nur, wie Odysseus im Schattenreich? Welche Kühnheit, hinab in die Tiefe zu steigen, wo Tote nichtig und sinnlos wohnen —“

„In die Tiefe, Herr Settembrini? Da muß ich doch bitten! Ich bin ja rund fünftausend Fuß hoch geklettert zu Ihnen herauf —“

„Das schien Ihnen nur so! Auf mein Wort, das war Täuschung“, sagte der Italiener mit einer entscheidenden Handbewegung. „Wir sind tief gesunkene Wesen, nicht wahr, Leutnant?“, wandte er sich an Joachim, der sich über diese Anrede nicht wenig freute, dies aber zu verbergen suchte und besonnen erwiderte:

„Wir sind wohl wirklich etwas versimpelt. Aber man kann sich schließlich wieder zusammenreißen.“

„Ja, Ihnen traue ich's zu; Sie sind ein anständiger Mensch“, sagte Settembrini ... (Z I, S. 98 f.).

Neben dem Charakter und der Gemütsstimmung kennzeichnet der Dichter durch den Dialog auch Zeitalter, Stamm, Rasse und Klasse, denen eine Gestalt angehört. So spricht der seiner Jugendmode, dem Rokoko, treue Mr. Johann Buddenbrook ein stark mit französischen Wörtern vermischtes Deutsch; ähnlich seine Gattin und Konsul Leberecht Kröger. Die Verbundenheit mit dem Volksstamm, dem er entsproß, bekundet Mr. Johann dadurch, daß er in gewissen Augenblicken, besonders in aufgeräumter oder verdrossener Stimmung in den plattdeutschen Dialekt fällt (s. B I, S. 9, 15, 39, 55). In Anlehnung an seine Eltern, aber weniger häufig, gebraucht auch Konsul Buddenbrook französische Brocken (s. z. B. B I, S. 25). Plattdeutsch sprechen er und sein Sohn Thomas nur mit dem Volk. In seiner Anrede an das revoltierende Volk vergißt Konsul Buddenbrook bemerkenswerterweise „vor Indignation“, platt zu sprechen (B I, S. 242). Über Thomas Buddenbrooks plattdeutsche Sprechweise s. z. B. B II, S. 17 f. Das Volk spricht in den „Buddenbrooks“, wie zu erwarten ist, plattdeutsch, der Münchner Alois Permaneder bayrisch. Einen Brokken Schweizerdeutsch eignete sich der Schneider und Pole Lukaçek, der sich in Davos niederließ, an, den Gruß „Grütsi“ (Z II, S. 86). In der Faschingsnacht, von der schon viel die Rede war, unterhält sich Hans Castorp mit der Russin Clawdia Chauchat auf Französisch, da sie des Deutschen nicht ganz mächtig ist; dagegen beherrscht Hans Castorp seinerseits das Französische nicht vollkommen. Es ist reizvoll, wie Hans Castorp sich abmüht, seine barocken Ideen der Russin auf Französisch mitzuteilen (s. Z I, S. 564 ff.). Übrigens versuchte er sich schon früher mit der Mexikanerin vorsichtig in der französischen Konversation (Z I, S. 184). Der Italiener Settembrini würzt sein Deutsch zuweilen mit italienischen Brocken, besonders in pathetischen

Anwandlungen (s. z. B. Z II, S. 331 oder 599). Wenn er aber den an Clawdia Chauchat sich annähernden Hans Castorp an jenem Faschingsabend auf Italienisch warnt (Z I, S. 559), so will er von der Russin, die nicht italienisch spricht, nicht verstanden werden. Englische Wörter flechten die Deutschamerikaner Mister und Miss Spoelmann in ihr Deutsch ein (s. z. B. KH, S. 285, 316). Nur englisch sprechen die drei amerikanischen Jünglinge in „Tonio Kröger" (N II, S. 70), doch führt der Dichter nur zwei kurze Sätze an. Die Frau Oberin, eine „altadelige Dame", die im Hotel Berghof angestellt ist, „quäkt" den fiebernden Hans Castorp folgendermaßen an: „Menschenskind, on me dit, que vous avez pris froid, I hear, you have caught a cold, Wy, kaschetsja, prostudilisj, ich höre, Sie sind erkältet? Wie soll ich reden mit Ihnen? Deutsch, ich sehe schon" (Z I, S. 280). Hier charakterisiert die gesprochene Fremdsprache Geschäftstüchtigkeit.

Ein besonderes Licht wirft die Übernahme fremder Ausdrücke auf einige Gestalten. Klaus Heinrich und Hans Castorp verraten durch sie eine große Anpassungsfähigkeit an die Umwelt. So eignet sich Klaus Heinrich von Ueberbein die Redeweise von des Lebens „schmallippigem Antlitz" an (Ueberbein, KH, S. 96; Klaus Heinrich, KH, S. 175), die Redeweise, sich den „Wind um die Nase wehen" lassen (Ueberbein, KH, S. 92; Klaus Heinrich, KH, S. 215) und die Anspielung auf den „Bowlendeckel" (Ueberbein, KH, S. 254 und 339; Klaus Heinrich, KH, S. 340). Hans Castorp entlehnt von Hofrat Behrens den Ausspruch über den „Lungenlappen" (Behrens, Z I, S. 307; Hans Castorp, Z I, S. 313, 417), „sine pecunia" (Behrens, Z I, S. 81; Hans Castorp, Z I, S. 104. Auch Settembrini zitiert diese Formel, Z I, S. 339, ob seinerseits in Anlehnung an Hans Castorp, ist zweifelhaft), den Ausspruch über das „sibirische Bergwerk" (Behrens, Z I, S. 302; Hans Castorp, Z I, S. 406) und „es geht einem durch Mark und Pfennig" (s. Z II, S. 409). Von Settembrini hat er den Ausdruck „Menschheit" (s. Z II, S. 51) und „guazzabuglio" (Settembrini, Z II, S. 204; Hans Castorp, Z II, S. 258, 406). Zudem nennt er den Hofrat Behrens in Anlehnung an Settembrini „Radamanth" (Settembrini, Z I, S. 103; Hans Castorp, Z I, S. 329, II, S. 363); dabei holt er das Wort zum erstenmal fragmentarisch als „Rhadames" aus seinem Gedächtnis herauf. Den moralischen Ausspruch der Clawdia Chauchat: „Il nous semble qu'il est plus moral de se perdre et même de se laisser dépérir que de se conserver" (Z I, S. 572 f.) wiederholt er zum Erstaunen Joachims zum Teil und auf Französisch (Z II, S. 77) und später vor Clawdia selbst, aber auf Deutsch (Z II, S. 363). Ferner

spricht er bei sich selbst Clawdias Ausspruch über Joachim nach: „Fort possible qu'il va mourir, s'il essaye d'être soldat dans les plaines" (Z I, S. 571), als Joachim ins Tiefland hinunterzieht (Z II, S. 125; später nennt er Clawdia so, wie Mynheer Peeperkorn „in königlich trunkener Neckerei ihn selbst genannt hatte, nämlich „Schwätzerchen" (Z II, S. 392). Von Peeperkorn übernimmt er die rhapsodische Redeweise (s. z. B. Z II, S. 406 f. und 426), wobei er wie Peeperkorn das Wörtchen „absolut" in die Rede einflicht. Die Ausdrücke „hier oben" und „dort unten", „da unten" oder „von unten", in der Berghof-Gesellschaft allgemein üblich, und die Hans Castorp zuerst aus Joachims Munde vernimmt (Z I, S. 17), gebraucht er später ebenfalls (Z I, S. 326, 417; II, S. 40). „Tempus" spricht er in „Nachfolge Frau Stöhrs" und um sich über sie lustig zu machen „nach Analogie von ‚Schampus'" aus (Z II, S. 135). Zum Schlusse dieses Beispiel: Bei seinem Ausflug nach dem Wasserfall hört Hans Castorp einen Gebirgler zu einem anderen mit „tiefer, gaumiger Stimme" sagen: „Nun, so leb wohl und hab Dank!"; er fühlt sich durch diese in der Einsamkeit sonderbar klingenden Worte derart ergriffen, daß er sie „leise" nachspricht, „indem er sich bemühte, die gutturale und feierlich-unbeholfene Mundart des Gebirglers nachzuahmen" (Z I, S. 200). Als er sich nach längerer Rast zum Aufbruch vom Wasserfall anschickt, sagt er wieder: „‚Nun, so leb wohl und hab Dank!'... und bekam Tränen in die Augen, während er lächelte" (Z I, S. 208). Alle diese Beispiele belegen große Anpassungsfähigkeit. Doch ahmen Klaus Heinrich und Hans Castorp, zum Unterschiede vom Dekadenten Christian Buddenbrook, nicht wahllos nach, was ihnen an ihren Mitmenschen auffällt; sie nehmen nur das für sie Symbolische auf. So entlehnen sie Ausdrücke von Menschen, die bedeutsam in ihre innere Entwicklung eingreifen und bis zu einem gewissen Grade vorbildlich sind; oder sie eignen sich Ausdrücke von sonst für sie bedeutungslosen Menschen in Augenblicken an, wenn sie für bestimmte Eindrücke empfänglich sind. Für die Nachahmung fremder Ausdrücke durch den Dekadenten Christian Buddenbrook erübrigen sich Beispiele, da er alle Menschen wahllos nachäfft; er will sich nicht innerlich bereichern, sondern sich über andere lustig machen (vgl. z. B. B I, S. 20). Von den vitalen Frauengestalten entlehnen Tony Buddenbrook und Frau Stöhr fremde Ausdrücke. So übernimmt Tony von Morten Schwarzkopf wörtlich den Ausspruch über den Scheibenhonig als „Naturprodukt" (Morten, B I, S. 153; Tony, B I, S. 369), ihre „politischen Grundsätze" (Morten, B I, S. 174; Tony, B I, S. 380; II, S. 363), die Redewendung „auf den Steinen

sitzen“ (Morten, B I, S. 164; Tony, B II, S. 212) und ihre Kenntnisse über die Lungenentzündung, womit sie gelegentlich prunkt (Morten, B I, S. 162; Tony; B II, S. 229). Nach dem in geheimer Audienz von ihrem Rechtsanwalt entgegengenommenen dotalrechtlichen Vortrag wirft sie „unsäglich stolz“ mit aufgeschnappten Fachausdrücken wie „dos“, „Früchte“, „Erträgnisse“, „Akzessionen“, „Dotalsachen“ und „Tangibilien“ um sich (B I, S. 495). Den größten Eindruck macht ihr ein „Schatz“, der im Dotalgrundstück zum Vorschein kommen könnte, und „von diesem Schatze, der gar nicht vorhanden war, erzählte sie aller Welt“ (B I, S. 498). Von ihrer Mutter entlehnt sie den Ausruf „Dausend“ (s. B II, S. 80). Ebenso macht Frau Stöhr aus Prahlsucht beim Wissen anderer Anleihen; mit ihrer bodenlosen Dummheit verdreht sie jedoch das Gehörte, meist Fremdwörter, auf eine groteske, ja geradezu schreckliche Weise. Statt desinfizieren sagt sie „desinfiszieren“, den Assistenten Dr. Krokowski nennt sie den „Fomulus“, und der Frau Iltis sagt sie nach, sie trage ein „Sterilett“ (Z I, S. 31). Dem Tantalus schiebt sie die Qualen des Sisiphus unter (Z I, S. 253), ihr Mundwasser bezieht sie aus einer „kosmischen“ Anstalt (Z I, S. 129), Settembrinis ironische Ausdrucksweise findet sie „equivok und gemütlos“ (Z I, S. 487), die Arie „Leise, leise, fromme Weise“ kommt nach ihrem Dafürhalten im „Tannhäuser“ vor (Z I, S. 497), statt Agonie sagt sie „Agonje“ und statt Kalamität „Kapazität“ (Z I, S. 501). Dem erstaunten Settembrini teilt sie mit, sie lese gegenwärtig das Buch: „Benedetto Cenelli in der Übersetzung von Schiller“ (Z I, S. 502), und den reichen Peeperkorn nennt sie im Beisein Hans Castorps einen „Geld-Magneten“ (Z II, S. 354). Den peinlichsten Eindruck hinterlassen ihre Bildungsschnitzer, als sie weinend vor dem aufgebahrten Joachim Ziemssen verlangt, an seinem Grabe müsse die „Erotika“ von Beethoven gespielt werden (Z II, S. 331). Bei Frau Stöhr gibt der Dichter nicht an, woher sie ihre Wörter nimmt, weil es sich bei ihren Verdrehungen um Wörter handelt, die jeder Gebildete kennt.

Schließlich noch das geschriebene Wort, der Brief als Charakterisierungsmittel. Beispiele für diese Art der Charakterisierung finden sich besonders in den „Buddenbrooks“ und im „Tonio Kröger“. Später verzichtete der Dichter auf die Briefform, weil sie ihm wahrscheinlich zu umständlich war und die geschlossene Einheit des Werkes störte. In der „Königlichen Hoheit“ findet man keine Briefe mehr. Das Ehrenhandels-Dokument im „Zauberberg“ kann als öffentlicher

Brief aufgefaßt werden, der als solcher völlig vereinzelt steht und nicht zur Charakterisierung bekannter Gestalten dient (s. Z II, S. 579 ff.).

Konsul Johann Buddenbrook schreibt einen geschäftsmäßigen, innigen Stil:

Meine liebe Tony!

Dein Schreiben ist mir richtig geworden. Auf seinen Gehalt eingehend, teile ich Dir mit, daß ich pflichtgemäß nicht ermangelt habe, Herrn Gr. über Deine Anschauung der Dinge in geziemender Form zu unterrichten; das Resultat jedoch war derartig, daß es mich aufrichtig erschüttert hat. Du bist ein erwachsenes Mädchen und befindest Dich in einer so ernsten Lebenslage, daß ich nicht anstehen darf, Dir die Folgen namhaft zu machen, die ein leichtfertiger Schritt Deinerseits nach sich ziehen kann usw. (B I, S. 185).

Ebenfalls geschäftsmäßig und innig, doch gewandter und geistreicher schreibt sein Sohn Thomas:

Meine liebe Mutter!

Soeben in den Besitz Deines inhaltreichen Schreibens gelangt, beeile ich mich, Dir auf das Herzlichste für die Aufmerksamkeit zu danken, die darin liegt, daß Du in der bewußten Angelegenheit meine Zustimmung einziehst; ich erteile selbstverständlicherweise nicht nur sie, sondern füge auch meine freudigsten Glückwünsche hinzu, vollauf überzeugt, daß Ihr, Du und Klara, eine gute Wahl werdet getroffen haben ...

Tiburtius ist also nach Riga verreist und wird seine Braut im August noch einmal besuchen? Nun, es wird wahrhaftig munter zugehen alsdann bei uns in der Mengstraße — munterer noch, als Ihr alle vorausseht, denn Ihr wißt nicht, aus welchen absonderlichen Gründen ich so überaus froh erstaunt über Mademoiselle Klaras Verlobung bin, und um welches allerliebste Zusammentreffen es sich dabei handelt. Ja, meine ausgezeichnete Frau Mama, wenn ich mich heute bequeme, meinen gravitätischen Konsens zu Klaras irdischem Glücke von der Amstel zur Ostsee zu senden, so geschieht es ganz einfach unter der Bedingung, daß ich mit wendender Post aus Deiner Feder einen ebensolchen Konsens in betreff einer ebensolchen Angelegenheit zurückempfange! Drei harte Gulden würde ich dafür geben, könnte ich Dein Gesicht, besonders aber dasjenige unserer wackeren Tony sehen, wenn Ihr diese Zeilen lest ... Aber ich will zur Sache reden (B I, S. 362 f.).

Von Christian wird auffallenderweise kein Brief mitgeteilt.

Einen geschäftlichen, aber geschraubten und mit starken Ausdrücken vermischten Stil schreibt der ungehorsame Sohn des Mr. Johann Buddenbrook, Gotthold Buddenbrook, der sich den Anschein eines tief religiösen Mannes gibt, in Wirklichkeit aber sehr materiell eingestellt ist. Man kann ihn wie den Makler Gosch als eine Vorstufe der Halbdekadenten betrachten, und in diesem Sinne ziehen wir ihn als Beispiel heran:

Mein Vater!

Wohl zu Unrecht verhoffe ich, daß Ihr Rechtssinn groß genug sein wird, um die Entrüstung zu ästimieren, welche ich empfand, als mein zweiter, so dringlicher Brief in betreff der wohlbewußten Angelegenheit ohne Antwort verblieb, nachdem nur auf den ersten eine Entgegnung (ich geschweige welcher Art!) zur Hand gekommen war. Ich muß Ihnen aussprechen, daß die Art, in welcher Sie die Kluft, welche, dem Herrn sei's geklagt, zwischen uns besteht, durch Ihre Hartnäckigkeit vertiefen, eine Sünde ist, welche Sie einstmals vor Gottes Richterstuhl aufs schwerste werden verantworten müssen usw. (B I, S. 56 f.).

Ähnlich geschraubt und geschäftsmäßig schreibt der „Agent" Bendix Grünlich, doch verwendet er an Stelle der starken Ausdrücke täppisch lächerliche:

Teuerste Demoiselle Buddenbrook!

Wie lange ist es her, daß Unterzeichneter das Angesicht des reizendsten Mädchens nicht mehr erblicken durfte? Diese so wenigen Zeilen sollen Ihnen sagen, daß dieses Angesicht nicht aufgehört hat, vor seinem geistigen Auge zu schweben, daß er während dieser hangenden und bangenden Wochen unablässig eingedenk gewesen ist des köstlichen Nachmittags in Ihrem elterlichen Salon, an dem Sie ein Versprechen, ein halbes und verschämtes zwar noch und doch so beseligendes, entschlüpfen ließen usw. (B I, S. 183 f.).

Frisch und natürlich, in rührend komischer Anlehnung an den Geschäftsstil, schreibt die Tony:

Lieber Papa!

O Gott, wie habe ich mich geärgert! Beifolgenden Brief und Ring erhielt ich soeben von Gr., so daß ich Kopfweh vor Aufregung habe, und weiß ich nichts besseres zu tun, als beides an Dich zurückgehen zu lassen. Gr. will mich nicht verstehen, und ist das, was er so poetisch von dem ‚Versprechen' schreibt, einfach nicht der Fall, und bitte ich Dich so dringend, ihm nun doch kurzerhand plausibel zu machen, daß ich jetzt noch tausendmal weniger als vor sechs Wochen in der Lage bin, ihm mein Jawort fürs Leben zu erteilen, und daß er mich endlich in Frieden lassen soll, er macht sich ja lächerlich usw. (B I, S. 184).

Über den innigen, schwermütigen, feinsinnigen Schreibstil Tonio Krögers s. N II, S. 86 ff. Ein Beispiel für den Telegrammstil gibt die naive Tony. Ihre Flucht aus München ins Vaterhaus meldet sie telegraphisch an: „Erschreckt nicht. Komme umgehend mit Erika. Alles ist zu Ende. Eure unglückliche Antonie" (B I, S. 469). Das Umstandswort „umgehend" ist eine komische Anleihe an den Kaufmannsstil, der Schluß „eure unglückliche Antonie" theatralisch und rührend hilflos; das Ganze schildert den Charakter Tonys trefflich.

VII. Andere Charakterisierungsmittel.

Neben den in den obigen Abschnitten dargestellten Charakterisierungsmitteln, welche die Hauptrolle in der Mannschen Charakterisierungskunst spielen, verwendet der Dichter noch andere Charakterisierungsmittel, von denen wir die wichtigsten kurz skizzieren.

1. Handlung. Bei einem Dichter wie Thomas Mann, der die Handlung um die Gestalten gruppiert und nicht umgekehrt die Gestalten um die Handlung, nimmt die Charakterisierung durch die Handlung eine bedeutende Stellung ein; doch müßte man alle Werke Manns eingehend analysieren, um hier ein erschöpfendes Bild zu erhalten. Wir hatten schon in der Einleitung die wesentlichsten Punkte der Handlung herausgearbeitet, indem wir die Wirkung der inneren Form (seelische Grundstimmung, innere Motivierung und Symbolik) in der Einleitung den wichtigsten Gestaltengruppen Manns nachwiesen, ferner analysierten wir bei der Mimik und beim Dialog zahlreiche Punkte der Handlung; infolgedessen berücksichtigen wir an dieser Stelle nur noch einige Einzelheiten.

Gewisse Handlungen erhalten dadurch ein typisches Gepräge, daß sie der Dichter als Anekdote ins Charaktergemälde hineinflicht, so beim Makler Gosch (s. oben S. 82), bei Christian Buddenbrook (B II, S. 355), beim Rechtsanwalt Jacoby (N I, S. 118), beim Baron Harry in der Novelle „Ein Glück“ (N I, S. 215 f.), bei Raoul Ueberbein (KH, S. 92), bei Hofrat Behrens (Z I, S. 95) und Ellen Brand (Z II, S. 534 f.). Mit der Anekdote verfolgt der Dichter besondere Zwecke; denn sie findet sich im allgemeinen nur bei Gestalten, die sich durch ihre Originalität von den Mitmenschen abheben. Bei den Halbdekadenten, ja noch beim Baron Harry, steht die Anekdote im Dienste der Ironie.

Ferner erwähnen wir noch ein Charakterisierungsmittel, das schon an der Mimik und am Dialog auffiel: die Übernahme fremder Wesenszüge. Ein Beispiel für die Übernahme fremder Handlung gibt Tony Buddenbrook. Bei der Familienkonferenz nach dem Tode ihres Vaters stattet sie den grünen Konferenztisch mit einer „Menge Schreibpapiers und gespitzter Bleistifte“ aus, „von denen niemand wußte, wozu sie eigentlich gebraucht werden sollten“ (B I, S. 316) und ahmt damit Grünlich nach, der den Konferenztisch bei der Zusammenkunft seines Schwiegervaters mit ihm und dem Bankier Kesselmeyer ähnlich arrangierte (B I, S. 279). Grünlich zündete damals noch „drei Kerzen“ in „silbernen Leuchtern“ an, weil die Konferenz

an einem dämmerigen Regentage stattfand. Tony will denselben Lichteffekt erzielen; sie schließt die Fenstervorhänge und entzündet „zum Überfluß sämtliche Kerzen“ auf den vergoldeten Kandelabern, trotzdem auf dem wiederum grünen Tische zwei Paraffinlampen genügendes Licht verbreiten. Später wiederholt sie das Schreibtisch-Arrangement bei der geheimen Konferenz mit ihrem Rechtsanwalt (B I, S. 494). Die Antwort auf die Frage, warum Tony diese fremde Handlung nachahmt, fällt nicht schwer. Tony ist sehr empfänglich für Eindrücke, die einen gewissen vornehmen Prunk vermitteln. Daneben bezeugt dieses Beispiel naive Wichtigtuerei, die ebensowenig entwürdigend wirkt wie das harmlose Spiel eines Kindes, und Tony bleibt ihr Leben lang ein Kind.

Aus der Fülle von Beispielen für charakteristische Handlungen, die einige Gestalten auf dieselbe Vergleichsebene rücken, greifen wir das erste Liebeserlebnis heraus. Man stelle die ersten Liebeserlebnisse des entsagenden Johann Friedemann (N I, S. 6 f.), des prätentiösen Thomas Buddenbrook (B I, S. 209 ff.), des melancholischen Tonio Kröger (N II, S. 6 und 16) und des einfachen, nördlicher Exotik verbundenen Hans Castorp (Z I, S. 202 ff.) mit den ersten Liebeserlebnissen des burschikosen Raoul Ueberbein (KH, S. 342 f.), des bajazzohaften Christian Buddenbrook (B I, S. 101 ff.) und des Hochstaplers und Genießers Felix Krull (Krull, S. 82 ff.), oder mit denen der abenteuerlich veranlagten Tony Buddenbrook (B I, S. 104 f.) und der „gewöhnlichen“ Ingeborg Holm (N II, S. 19 f.) zusammen, und man wird finden, daß jede Gestalt die Liebe auf ihre Art erlebt. Auf das Krankheits- und Todeserlebnis der Mannschen Gestalten kamen wir oben schon zu sprechen.

2. Kontrast. Da wir das Wesentlichste dieses Charakterisierungsmittels verschiedentlich beleuchteten, beschränken wir uns hier auf einige Hinweise. Mit der Gegenüberstellung von Vertretern verschiedener Gestaltengruppen erstrebt der Dichter eine Verschärfung der Typen und eine Verdeutlichung der Mannigfaltigkeit seiner Gestalten. So vergleicht er in den „Buddenbrooks“ Thomas mit Christian Buddenbrook direkt im Charaktergemälde (B I, S. 19, 81 f., 85, 335; II, S. 244) und in der Physiognomie (B I, S. 94), indirekt im Dialog (B I, S. 398, 401 ff.; II, S. 239 ff.) und in der Handlung (B I, S. 327 f.). In der „Königlichen Hoheit“ weist er wiederholt auf den Gegensatz zwischen Klaus Heinrich und Großherzog Albrecht III. hin (KH, S. 58 f., 176 f., 191), und im „Zauberberg“ vergleicht er die beiden Vettern öfters miteinander (Z I, S. 16, 80, 308, 492; II, S. 53, 78, 314 f.).

Mehr indirekt als direkt charakterisiert er durch Kontrast in den „Buddenbrooks“ Tony Buddenbrook mit Gerda (B I, S. 109 ff., 370 f., 434 f.; II, S. 377), oder Hanno mit den beiden Söhnen des Konsuls Hagenström (B II, S. 304 f.). Ebenso indirekt, besonders im Dialog, stellt er im „Zauberberg“ den Zivilisationsliteraten Settembrini dem Kommunisten und Jesuiten Naphta gegenüber (Z II, S. 56 ff., 91 ff., 181 ff., 298 ff., 331 f., 404 f., 411 ff., 585 ff., 594 ff., 612).

3. Leitmotiv. In seinem Aufsatz über „Leitmotive in Dichtungen“ versuchte Oskar Walzel einen kurzen Abriß der Geschichte des Leitmotivs in der deutschen und ausländischen Literatur besonders des 19. Jahrhunderts und der Neuzeit zu geben und dem Wesen des Leitmotivs auf den Grund zu gehen[185]). Da wir hier nur untersuchen, wieweit Thomas Mann das Leitmotiv als Charakterisierungsmittel verwendet, verzichten wir auf die vielen, von Walzel aufgerollten Probleme; wir beschränken uns auf eine Zusammenstellung der von Walzel durchweg überzeugend vorgebrachten Gesichtspunkte. Das Leitmotiv ist ein „rein formales Mittel, den Inhalt der Worte zu steigern, ihm etwas hinzuzufügen“, sowohl in der Oper als auch im reinen Wortkunstwerk; hier wie dort „tritt zu dem Wortinhalt etwas schon einmal Vernommenes, eine Klangwirkung hinzu“[186]). Die verschiedenen Möglichkeiten des Leitmotivs in der reinen Wortdichtung teilt Walzel in zwei Gruppen ein, in „Leitmotive, die gar nichts mit dem Aufbau zu tun haben“, und in „Leitmotive, die den Aufbau mitbestimmen. Und in der zweiten Gruppe wären zu scheiden: tektonische, das heißt ebenmäßige Verwertung des Leitmotivs, und atektonische, das heißt von strenger Rhythmik entbundene. Dort setzt das Leitmotiv einen Akzent auf, hier kann es auch an unbetonter Stelle erscheinen“[187]). Die erste Hauptgruppe von Leitmotiven, die man besonders bei Dickens, Otto Ludwig und Gustav Freytag antrifft, wirkt künstlerisch weniger tief als die zweite Hauptgruppe; dort hat das Leitmotiv bloß die Bedeutung einer „ständig abgegebenen Visitenkarte“ und fügt nicht ein „Mehr, sei's inhaltlich, sei's formal, hinzu“[188]) wie hier. Aber die drei genannten Dichter verwandten das Leitmotiv auch zur Bereicherung des Inhalts und zur tektonischen Gliederung des Werkes und stellen sich hierin an die Seite Goethes

---

185) Oskar Walzel, Das Wortkunstwerk, S. 152—181.
186) Ebenda, S. 157.
187) Ebenda, S. 177 f.
188) Ebenda, S. 167.

und Zolas, ohne an die Feinheit und Tiefe der Goetheschen Kunst heranzureichen. Das atektonische Leitmotiv gebrauchen Richard Wagner und E. T. A. Hoffmann; sie gehen auf „mehr oder minder verhehlte Gesetzmäßigkeit und entbundene Ordnung“ aus, während bei den oben genannten Dichtern das Leitmotiv dem Willen zur „gebundenen Ordnung und klaren Gesetzmäßigkeit“ dient[189]). So weit Oskar Walzel. Thomas Mann schließt sich mit seiner Leitmotivik an E. T. A. Hoffmann und Wagner an. Wir wiesen oben auf den stilbildenden Einfluß der Wagnerschen Musik hin und fügen hier hinzu, daß dieser Einfluß gerade in der kunstreichen Verwendung des Leitmotivs am stärksten hervortritt. Der Dichter äußerte sich selbst darüber. In der „Mitteilung an die Literaturhistorische Gesellschaft in Bonn“ vom Jahre 1906 führt er im Anschluß an eine Besprechung seiner Kunst des Leitmotivs durch Dr. Alexander Pache aus, bei ihm bleibe das Leitmotiv „nicht mehr ein bloßes Merkwort physiognomischen und mimischen Inhalts“, sondern es werde bei ihm „direkt musikalisch“ verwandt und sei „für die ganze Darstellungsweise und Stilfärbung bestimmend“[190]). Oskar Walzel hält den Ausdruck „musikalisch“ für die eindeutige Bestimmung der Leitmotiv-Kunst Manns ungeeignet. Musikalisch kann seiner Auffassung nach auch das tektonische und das den Bau der Dichtung nicht mitbestimmende Leitmotiv sein, denn hier wie dort gibt es eine „hörbare Gleichheit“[191]). Dagegen ist nichts einzuwenden. Wenn man den Begriff des Musikalischen über das „Hörbare“ hinaus auf das „Rhythmische“ ausdehnt, so scheint sich doch eine innere Beziehung zwischen der Musik und der atektonischen Kunst zu ergeben, die man zwischen der tektonischen Kunst und der Musik nicht aufzeigen kann. Man wies öfters auf die innere Bewegung oder Dynamik der Musik gegenüber der inneren Ruhe oder Statik von Malerei, Plastik und Architektur hin. Die Unterscheidung stützte sich darauf, daß sich die Musik in der Zeit, die Malerei usw. im Raum auswirke; der Maler gestaltet sein Innenleben in einem räumlichen Nebeneinander, der Musiker in einem zeitlichen Nacheinander. Die Musik steht aus rein formalen Gründen der Dynamik, die Malerei usw. der Statik nahe. Freilich kann man diesen Aufstellungen gegenüber einwenden, daß sich Kunstwerke nicht nur formal, sondern auch gehaltlich voneinander unterscheiden. Ein Maler mit spannungs-

---

[189]) Ebenda, S. 176 f. Nach seiner eigenen Aussage an der gleichen Stelle geht Walzel in der Definition dieser Begriffe von Wölfflin aus.

[190]) R. & A., S. 339.

[191]) a. a. O. Walzel, S. 177.

reichem Innenleben schafft inhaltlich bewegtere, dynamischere Kunstwerke als ein innerlich spannungsarmer, harmonischer Musiker. Man muß den formalen Gesichtspunkt streng vom gehaltlichen scheiden. Die Dichtkunst neigt wie die Musik aus rein formalen Gründen zur Dynamik; gehaltlich kann sie je nach dem Spannungsreichtum des Dichters mehr statisch, tektonisch und harmonisch oder mehr dynamisch, atektonisch und unharmonisch sein. Gewiß wäre es vorteilhafter, den Begriff der Musikalität außerhalb des rein Musikalischen, d. h. des Klanglichen zu vermeiden und an seiner Stelle einen eindeutigeren Begriff zu verwenden; da er sich aber außer für das rein Klangliche auch für das Dynamische, Atektonische und innerlich stark Bewegte einbürgerte, steht seiner Anwendung nichts entgegen. Aus dieser Erwägung heraus dürfen wir Manns Auffassung von sich selbst, er sei ein stark musikalischer, d. h. ein vom Klanglichen stark abhängiger und innerlich bewegter Dichter, zu Recht bestehen lassen; man halte sich nur deutlich vor Augen, was er unter musikalisch versteht. Manns Begriff des Musikalischen erweist sich gerade bei der Darstellung seines Leitmotivs als Charakterisierungsmittel als fruchtbar; er gibt Aufschluß über die Anlage einer Gestalt über ein ganzes Werk hin. Thomas Mann erfaßt die Erscheinungen des Lebens nicht durch einmaliges, sondern durch vielmaliges Sichversenken in ihr Wesen; doch erlebt er ein und dieselbe Erscheinung nicht immer wieder anders, und zwar von Grund auf anders, er nimmt vielmehr ihre vielfältige Wirkung vielfältig wahr. Goethe oder Keller sehen alles im Ruhezustand oder seiend, Thomas Mann alles in der Bewegung oder werdend und stellt sich in dieser Hinsicht an die Seite von E. T. A. Hoffmann oder Nietzsche, der wie Heraklit, der antike Philosoph des Werdens, in seinen Werken „die Bejahung des Vergehens und Vernichtens, das Entscheidende in einer dionysischen Philosophie“ befürwortet, „das Jasagen zu Gegensatz und Krieg, das Werden, mit radikaler Ablehnung auch selbst des Begriffs ‚Sein‘“[192]). Allerdings vertritt Mann nicht dieselbe extreme Auffassung vom Werden aller Dinge. Wir wiesen in der Einleitung nach, er erstrebe innerlich einen Ruhezustand, dem er den Namen der Goetheschen Humanität gibt, und obgleich es ihm bis dahin nicht vergönnt war und aus innerer Veranlagung heraus vielleicht nie ermöglicht wird, den Goetheschen Zustand ganz zu erreichen, so näherte er sich ihm doch stark an. Thomas Mann nimmt eine Mittelstellung zwischen Goethe

[192]) Nietzsches Werke, Bd. XI, S. 325.

und Nietzsche ein: sein Seelenzustand ist dynamisch mäßig bewegt. Dementsprechend werden auch seine Gestalten mäßig bewegt gezeichnet, was gerade aus der Art der Charakterisierung durch das Leitmotiv hervorgeht. Beim statischen Goethe findet man nach Walzel das tektonische Leitmotiv immer an tektonisch hochwichtiger Stelle, an „Halte- und Wendepunkten der Handlung", und zwar „ausschließlich" als „symbolische Nebenmotive der eigentlichen Erzählung"[193]). Die atektonischen Leitmotive dagegen haben „für den Aufbau keine unmittelbare Bedeutung. Sie erscheinen an Stellen, auf denen ein starker Akzent liegt, sie erscheinen auch anderswo. Sie bedingen nicht den Rhythmus des Aufbaus, sie können indes dem Rhythmus zu Hilfe kommen. Sie erklingen gern mit besonderer Macht an Höhepunkten der Dichtung. Sie steigern dann die Wirkung der Schlüsse von Aufzügen eines Musikdramas oder von Kapiteln einer Erzählung . . . Allein sie treten viel zu häufig auf, als daß sie jedesmal die stärkstbetonte Hebung des Rhythmus versinnlichen sollten"[194]). Der letzte Satz scheint nicht überzeugend zu sein; ein innerlich stark bewegtes Kunstwerk kann im Vergleich zu einem innerlich ruhevollen mehr Rhythmen und infolgedessen eine ungleich größere Anzahl von Leitmotiven und Wiederholungen der Leitmotive aufweisen. Im übrigen trifft gerade auf die Leitmotive Manns zu, was Walzel über das atektonische Leitmotiv ausführt; es tritt bei Mann sowohl an Stellen mit starkem Akzent, als auch anderswo auf, d. h. auf die Charakteristik übertragen: das Mannsche Leitmotiv charakterisiert die gemäßigte innere Bewegung seiner Gestalten sowohl an Stellen, da sich in der Handlung eine unter den vielen Wesensseiten einer Gestalt entfaltet, als auch anderswo. Auf den reichen Gebrauch, den der Dichter im allgemeinen vom Leitmotiv macht, wies er selbst hin an einer Stelle, die wir oben auf Seite 25 anführten. Dort sagt er, jeder „Satz und Satzteil" könne als „Motiv, Klammer, Symbol, Zitat, Beziehung" wiederkehren und müsse aus diesem Grunde „eine gewisse Höhe und symbolische Stimmung besitzen", „die ihn würdig macht, in irgendeiner epischen Zukunft wieder zu erklingen". Ein Beispiel, Thomas Buddenbrooks Emporziehen der einen Braue in nachdenklichen Anwandlungen, zeige, wie der Dichter seine Gestalten leitmotivisch charakterisiert.

---

[193]) a. a. O. Walzel, S. 170 f.
[194]) Ebenda, S. 174.

Motiv 1. Zum erstenmal klingt das Motiv an, als der zwanzigjährige Thomas mit Tony in der Krögerschen Kalesche nach Travemünde reist (B I, S. 146: „indem er nach seiner Gewohnheit eine Braue ein wenig emporzog, blickte er ...“), also an einem wichtigen Punkt der inneren Entwicklung des Helden, an der Schwelle reifer und ernster Männlichkeit. Bemerkenswerterweise leitet diese Gebärde ein froh bewegtes Gespräch mit Tony ein.

Motiv 2. Zum zweitenmal begegnet uns das Motiv bei der Heimreise des Thomas und der über den Abschied von Morten Schwarzkopf und den schönen Travemündener Ferientagen untröstlichen Tony in der Krögerschen Kalesche (B I, S. 197: „Indem er die Zigarette von einem Mundwinkel in den andern wandern ließ, zog er eine Braue empor und wandte den Kopf zur Seite“). Auch hier erfolgt die Gebärde im Gespräch mit Tony, aber nach einer wichtigen Eröffnung und in bedrückter Stimmung; er denkt daran, daß er bald für lange Jahre fortreisen und sich wie Tony von einem Menschen für immer trennen wird, den er liebt; aber diese Gedanken deutet der Dichter nur an.

Motiv 3. Nach fünf Jahren kehrt Thomas zurück, und wieder erklingt das Motiv im Gespräch mit Tony (B I, S. 296: „‚Ja, ja,‘ sagte er, ‚wir beide haben schon allerhand durchgemacht, Tony ...‘ Dann zog er eine Braue empor, ließ die russische Zigarette in den anderen Mundwinkel wandern und dachte wahrscheinlich an das kleine Blumenmädel mit dem malaiischen Gesichtstypus, die vor kurzer Zeit den Sohn ihrer Brotgeberin geheiratet hatte ...“). Beim Vergleiche dieser drei Stellen miteinander fällt auf, daß das Motiv jedesmal erklingt, wenn Thomas in den Kreis der Handlung eintritt oder aus ihm austritt, also an tektonisch wichtiger Stelle. Dadurch wird sein nachdenkliches Wesen so betont, daß man es kaum mehr vergißt. Ferner wird eine gewisse Stimmung und eine bestimmte Gedankenreihe immer deutlicher ausgesprochen. Bei Motiv 1 kennt man den Grund der Nachdenklichkeit nicht, beim zweitenmal errät man ihn halb, da der Leser über das Verhältnis von Thomas mit dem Blumenmädchen Anna schon unterrichtet wurde; beim drittenmal erhält man volle Gewißheit, denn das „wahrscheinlich“ dient nur der Fiktion vom Dichter als dem Berichterstatter. Man dringt immer tiefer in das Seelenleben von Thomas Buddenbrook ein, um so mehr, als man bei Motiv 2 durch eine Andeutung gespannt gemacht wurde. Die Motive 1—3 verdeutlichen den Charakter. Bei den zwei ersten Beispielen fällt

noch der Parallelismus und der damit verbundene Kontrast auf. Auf der anderen Seite werden die Motive 2 und 3 durch die Verbindung des Brauenspiels mit dem Spiel des Mundes (Zigarette) in engen Zusammenhang gebracht. Hinsichtlich der tektonischen Bedeutung dieser drei Motive ist noch zu bemerken, daß die zwei ersten Motive eine bedeutende Episode in der inneren Entwicklung des Thomas Buddenbrook umschließen, den Übergang vom gefühlvollen, ein wenig sentimentalen Jüngling zum gesetzten, sachlichen Manne. Motiv 3 steht auf der Schwelle in den männlich reifen Zustand; es blickt zurück, nimmt Abschied und schließt eine Entwicklungsphase ab. Die drei ersten Motive bilden infolgedessen eine in sich abgeschlossene Einheit, eine Motivgruppe.

Motiv 4 begleitet einen untergeordneten Punkt in der Handlung (B I, S. 306: über einen Streich, den Tony bei Tische einem Geistlichen spielt, zieht Thomas „unter Selbstüberwindung eine Braue empor"); doch verfolgt der Dichter damit eine bestimmte Absicht: er hebt die Assoziationen auf, die sich von früher her an das Emporziehen der einen Braue anknüpfen, und ruft andere wach. Von jetzt an charakterisiert dieses Leitmotiv einen Mann, dem bestimmte Ziele vor Augen schweben, der sich ein unabänderlich festes Bild von der Welt gemacht hat und ablehnt oder nur unter Vorbehalten gelten läßt, was mit seiner Lebensanschauung nicht übereinstimmt. Pflichtbewußte, aufopfernde Arbeit im Dienste der Familie und der bürgerlichen Gemeinschaft, Haltung, Würde und aristokratische Reserviertheit, nur diese menschlichen Wesenszüge machen auf ihn einen Eindruck, und er hebt die eine Braue empor, wenn es für sie einzustehen gilt. Diese neuen Assoziationen klingen schon bei Motiv 4 an; denn Thomas Buddenbrook hebt „unter Selbstüberwindung" die Braue empor, weil er einer Anwandlung von Lachlust, Haltungslosigkeit nicht nachgeben will.

Motiv 5 drückt Vorbehalt und Bedenken gegen eine ungeziemende Handlung Tonys aus (B 1, S. 321: Thomas sieht seine Schwester „mit erhobener Augenbraue ziemlich verwundert an", als er sie bei der Testamentseröffnung nach dem Tode ihres Vaters im Familienrate anwesend findet, was sich für sie nicht gehört). Motiv 5 bezeichnet einen Wendepunkt der Handlung, die Übernahme der Geschäftsführung durch Thomas.

Motiv 6, das wie Motiv 5 Vorbehalt und Ablehnung zum Inhalt hat, begegnet uns in der für die Familie Buddenbrook wichtigen ersten Unterredung des Chefs mit Christian, also an tektonisch wichtiger

Stelle (B I, S. 403: Der Zorn des Thomas über Christians Haltungslosigkeit findet den folgenden mimischen Ausdruck: „Eine seiner hellen Brauen hielt er emporgezogen, und selbst die steifen, lang ausgezogenen Spitzen seines Schnurrbartes hatten etwas Zorniges, während er seitwärts vor Christians Füße hin... niedersprach..."). Motiv 6 knüpft an die erste Motivgruppe an, es taucht im Gespräch auf.

Motiv 7 erklingt an tektonisch unbetonter Stelle und beiläufig (B I, S. 430: Tony erzählt bekümmert, daß sich ihre Familie über die Bildungsschnitzer Permaneders aufhält; die Mutter „sieht ihn... von der Seite an, und Tom zieht die Augenbraue hoch, und Onkel Justus..." usw.). Hier stellt sich Thomas mit anderen Gestalten in Kontrast.

Motiv 8 enthält großen Unwillen (B I, S. 469: „Stehend las er die Zeilen auf dem Papier [das Telegramm der aus München fliehenden Tony], indem er eine seiner hellen Brauen emporzog und langsam die Spitze seines Schnurrbartes durch die Finger zog"). Die Stelle ist rhythmisch betont, sie bezeichnet einen Abschnitt im Leben Tonys und im Buddenbrookschen Familienleben; zum zweiten Male fällt durch Tony ein bleibender Makel auf die Familie.

Motiv 9 begegnet uns bei Hannos Taufe, an tektonisch wichtiger Stelle (B II, S. 17: Die komische Gratulation des Speicherarbeiters Grobleben löst bei den Buddenbrooks folgende mimische Wirkung aus: „Er [Grobleben] beginnt sofort zu reden, während die alte Konsulin ihm nach jedem Worte ermunternd zunickt..., der Konsul ihn betrachtet, indem er eine seiner hellen Brauen emporzieht, und einige Familienglieder, wie zum Beispiel Frau Permaneder, den Mund mit dem Taschentuch bedecken"). Motiv 7 und 9 blicken zum Motiv 4 zurück, sie symptomatisieren Selbstüberwindung; Motiv 7 und 9 scheinen zudem Belustigung auszudrücken.

Motiv 10 erfolgt am Eingang einer wichtigen Stelle, vor einer bedeutsamen Unterredung mit Tony (B II, S. 50: Thomas sitzt in seinem Kontor und schreibt; beim Eintritt seiner Schwester blickt er auf, „indem er eine seiner hellen Brauen emporzog, und streckte seiner Schwester die Hand entgegen"). Hier ist das Emporziehen der einen Braue ein Zeichen für seinen Unwillen über die durch seine Schwester verursachte Störung. Motiv 10 klingt an die erste Motivgruppe an, hier wie dort ertönt es beim Gespräch mit Tony.

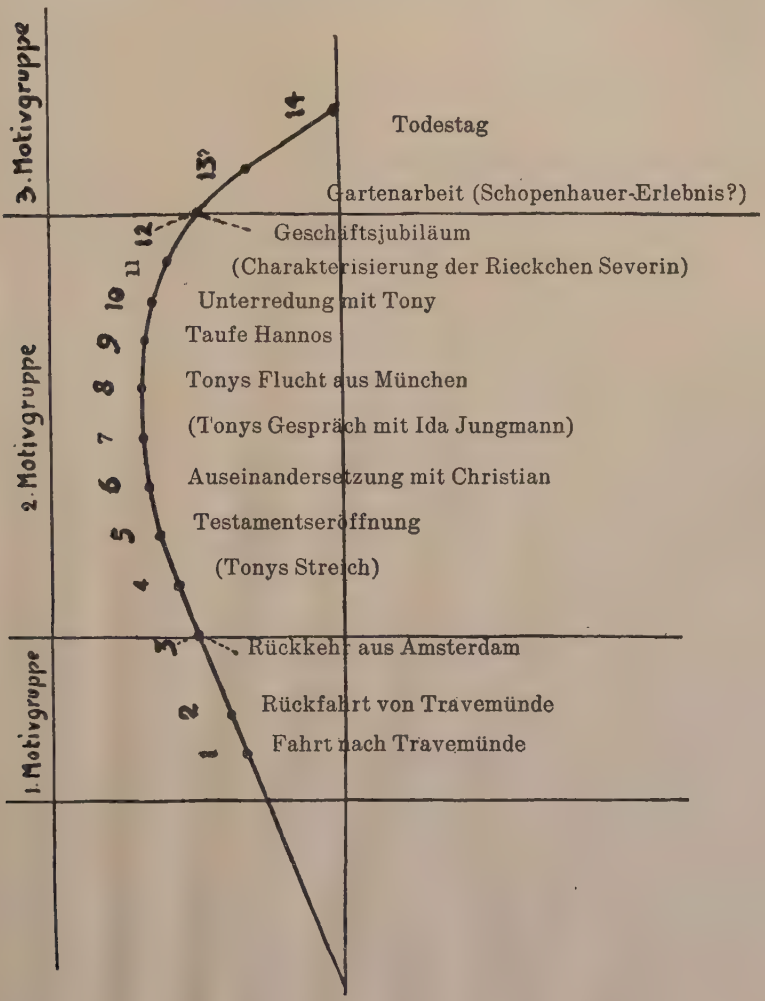
Motiv 11 hängt mit Motiv 6 zusammen; es bezieht sich unter anderem auf Christian und enthält wiederum Unwillen; aber es erfolgt an

rhythmisch unbetonter Stelle (B II, S. 70: „Rieckchen Severin ... hatte mit bäuerlichem Sinn für Tatsachen erkannt, daß auf diesen beschäftigungslosen Geschichtenerzähler [Christian], der abwechselnd albern und elend war, und über den die Respektsperson, der Senator mit erhobener Augenbraue hinwegsah, nicht viel Rücksicht zu nehmen sei ...").

Motiv 12, das ebenfalls Unwillen zum Inhalt hat, erklingt an einem rhythmischen Höhepunkt, am Tag des Geschäftsjubiläums (B II, S. 124: Hanno soll ein Gedicht aufsagen. Alle wissen, er wird stecken bleiben, und haben Erbarmen; aber Thomas „lächelte durchaus nicht — heute so wenig wie sonst bei ähnlichen Gelegenheiten. Ernst, die eine Braue emporgezogen, maß er die Gestalt des kleinen Hanno mit prüfendem, ja sogar kaltem Blick"). Hier wird das tragische Verhängnis Thomas Buddenbrooks gestreift, das Wissen um die hoffnungslose Zukunft der Familie und des Geschäftes; Motiv 12 bezeichnet also die innere Weiterentwicklung des Helden. Motiv 4 bis 12 können wieder zu einer Gruppe zusammengeschlossen werden. Während die erste Motivgruppe den Übergang des Jünglings zum Manne charakterisiert, begleitet die zweite Motivgruppe die Höhe der ernsten und tatkräftigen Wirksamkeit des Thomas Buddenbrook. Die dritte und letzte Motivgruppe, Motiv 13 und 14, entspricht dem resignierten, krampfhaft selbstbeherrschten, inhaltlosen Endzustande des Helden und ist dementsprechend inhaltlos.

Motiv 13 erscheint an rhythmisch unbetonter Stelle (B II, S. 342: „Sein Gesicht, mit den hellen Brauen, von denen eine ein wenig emporgezogen war, schien ernst und aufmerksam bei diesen Beschäftigungen [leichten Arbeiten im Garten]; aber seine Gedanken gingen weit fort im Dunklen, ihre eigenen, mühseligen Pfade"). Es bezeichnet den äußerlich beruhigten, innerlich aber gehetzten Zustand eines vorzeitig gealterten Mannes. Was für Gedanken den einsamen Thomas bewegen, gibt der Dichter nicht an; der Umstand, daß dieses Motiv kurz vor dem Schopenhauer-Erlebnis erklingt, läßt ahnen, womit er sich beschäftigt: mit der Vergänglichkeit und Unzulänglichkeit aller Dinge, vor allem mit seinem dunklen, tragischen Ende, das er herannahen fühlt. Doch sind das nur Vermutungen, und man geht in der Annahme nicht fehl, der Dichter habe dem Motiv an dieser Stelle absichtlich keinen bestimmten Inhalt gegeben.

Motiv 14. Gar keine, auch keine unbestimmten Assoziationen erweckt das letzte Erklingen des Leitmotivs am Tage des Verhängnisses, als der Held mitten aus der Senatssitzung zum Zahnarzt geht (B II, S. 369: „Zwischen ihnen [den präsentierenden Wächtern vor dem Rathaus] hindurch schritt ein kaum mittelgroßer Herr, der eine seiner hellen Brauen ein wenig emporgezogen hielt, und dessen weißliche Wangen von den lang ausgezogenen Schnurrbartspitzen überragt wurden"). Zum Unterschiede von Motiv 13 steht Motiv 14 gleich am Beginn eines Lebensrhythmus von Thomas Buddenbrook. Wenn man das Motiv 13 zu dem folgenden Schopenhauer-Erlebnis hinzunimmt, so gleichen sich diese zwei Motive, insofern sie vor einen höchstbetonten Rhythmus erklingen;



dadurch werden sie mit der ersten Motivgruppe in Verbindung gebracht, von der die Motive 1 und 3 am Eingang, Motiv 2 am Ausgang eines wichtigen Rhythmus stehen. Das Ende der langen Motivreihe schließt sich mit dem Anfang zum Ring zusammen, und das Charakterbild wird in sich abgeschlossen. Anfangs- wie Schlußglied rufen keine Assoziationen wach, mit dem Unterschiede, daß bei Motiv 1 die Laufbahn des Helden vielversprechend vor uns liegt, bei Motiv 14 der trübe Abschluß der Entwicklung vollendete Tatsache ist. Aus dem Nichts singt dieses Leitmotiv empor und verklingt ins Nichts; es ist im höchsten Grade symbolisch für das Werden, Wachsen und Vergehen einer Gestalt. Die erste Motivgruppe begleitet den Aufstieg, die zweite Motivgruppe die Höhe und die dritte den Abstieg der Lebenskurve von Thomas Buddenbrook. Zur Verdeutlichung des Bildes zeichneten wir die Motive als Entwicklungspunkte in die vorstehende Lebenskurve ein. Die fettgedruckten Motivzahlen bedeuten tektonisch wichtige Punkte.

Aus diesem Beispiel schließen wir:

1. Die Mannschen Leitmotive treten an tektonisch wichtigen Stellen auf und auch anderswo; dem mäßig bewegten Rhythmus seines Werkes entsprechend sind sie nicht sehr häufig, häufiger an tektonischen Stellen als an atektonischen. Auf die Charakteristik übertragen: Mann verdeutlicht den Charakter seiner Gestalten mehr an betonten Punkten der Handlung als an unbetonten.

2. Die Abwandlung der Leitmotive im Verlaufe der Handlung verdeutlicht das Werden einer Gestalt, den fortwährenden Fluß der menschlichen Erscheinungen.

3. Die Motivreihen lassen sich in Motivgruppen einteilen, die gleichartige Motive umfassen. Die Motivgruppen bezeichnen einen großen Abschnitt im Werden einer Gestalt, die einzelnen Motive, d. h. nur die tektonisch wichtigen Motive, einzelne Rhythmen innerhalb der Abschnitte.

4. Die einzelnen Motive beziehen sich nicht nur innerhalb der Motivgruppen, sondern auch über die Gruppen hinweg aufeinander, wodurch das Charakterbild zur festen Einheit zusammengeschlossen wird.

Diese Punkte betreffen nur den Rhythmus. Hinsichtlich der Charakterisierung durch den Klang ergibt sich ferner:

5. Durch die klangliche Ähnlichkeit oder Gleichheit der Motive untereinander werden die Gestalten dem Leser oder Zuhörer akustisch verdeutlicht, während sie die Beschreibung durch Physiognomie, Habitus und Mimik visuell nahebringt. Der Dialog und das Leitmotiv

dienen dem gleichen Zwecke, nur tritt das Klangliche beim Leitmotiv deutlicher hervor. Da die Musik gegenüber der Malerei usw. mehr verinnerlicht und vergeistigt, so hat die Charakterisierung durch das Leitmotiv eine Verinnerlichung und Vergeistigung der Mannschen Gestalten zur Folge.

6. Die einzelnen Motive werden in ihrem Klange wie Themen in einer Sonate variiert; dadurch hebt Mann die Vielseitigkeit des menschlichen Geschehens hervor. Das Leitmotiv sinkt nie zur bloßen Etikette herab und der Charakter erstarrt nicht zum reinen Typus.

Schließlich ziehen wir die Bemerkungen des Dichters über seine Leitmotivik heran und erhalten die folgenden wichtigen Punkte:

7. Alle Leitmotive und innerhalb der Leitmotive alle Motivgruppen und Einzelmotive haben Symbolgehalt, da sie Wesenszüge an den Gestalten verdeutlichen und beschreiben. Am stärksten tritt der Symbolgehalt bei den Motiven mit näher umschriebenem seelischem Gehalt hervor (Motiv 3—7, 9, 11—12); darunter besitzen die an tektonisch wichtigen Stellen erklingenden Motive den größeren Symbolgehalt (Motiv 3, 5, 6, 9, 12, 13). Leitmotive mit großem Symbolgehalt charakterisieren schärfer als solche mit geringem Symbolgehalt.

8. Motive mit unbestimmtem Inhalt (Motiv 1, (2), 8, 10, (13), 14) haben die Funktion einer Anmerkung oder Klammer und rufen lediglich Erinnerungen wach, d. h. sie frischen frühere Eindrücke auf.

9. Leitmotive, die unter ähnlichen Begleitumständen wiederkehren, am gleichen Ort oder in Gegenwart derselben Personen (Krögersche Kalesche, Motiv 1 und 2; Tony, Motiv 1—5, 7, 8, 10; Christian, Motiv 6, 11), bringen den Ort und die Personen in nahe Beziehung zu der durch das Leitmotiv charakterisierten Gestalt; die Gestalt wird in seiner Wechselwirkung mit der Umwelt gezeigt.

10. Das Leitmotiv wird ein Motiv der Handlung, wenn es andere Geschehnisse auslöst (Motiv 7 und 11). Dadurch macht der Dichter wiederum die Wechselwirkung mit der Umwelt sinnfällig.

11. Die letzte vom Dichter namhaft gemachte Verwendungsmöglichkeit, das Zitat, kommt nur im Dialog vor. Tony zitiert im Motiv 7 das Emporziehen der einen Braue.

Wir legten an einem Beispiel die Mannsche Charakterisierungskunst durch das Leitmotiv dar. Da sich der Dichter auch in der Leitmotivik an keine starren Regeln hält, so würden sich bei der Analysierung anderer Beispiele noch andere Gesichtspunkte ergeben. Vor

allem stellte man einen erstaunlichen Nuancenreichtum fest; denn er macht von jedem Leitmotiv nur den ihm angemessenen Gebrauch. Bei den sich entwickelnden Gestalten geht Mann in der Charakterisierung durch das Leitmotiv anders vor als bei den innerlich fertigen, bei den Romangestalten anders wie bei den Novellengestalten; bei den Halbdekadenten und Dekadenten steht das Leitmotiv daneben auch im Dienste der Ironisierung. Dennoch glauben wir mit diesem Beispiel das Wesentlichste an dem charakterisierenden Leitmotiv herausgestellt zu haben; infolgedessen beschränken wir uns in der Folge auf eine Zusammenstellung der wichtigsten, der Charakterbeschreibung dienenden Leitmotive, wobei wir nur das klangliche Grundthema angeben und die thematischen Variierungen beiseite lassen.

Beispiele für die Verwendung von physiognomischen Merkmalen zur leitmotivischen Charakterschilderung:

Thomas Buddenbrook: die „hellen" Augenbrauen (s. oben Motiv 6, 8, 9, 10, 13, 14).

Klaus Heinrich: die „bräunliche und runzlige", „unentwickelte" Linke (KH, S. 63, 73, 354).

Raoul Ueberbein: das „grünlich-weiße Gesicht" (KH, S. 91, 95, 103, 136, 252, 253, 343); die „abstehenden Ohren" (KH, S. 91 f., 95, 340).

Joachim Ziemssen: die „großen schwarzen" und „sanften Augen" (Z I, S. 16, 17, 273, 302; II, S. 297, 313, 319, 571).

Hofrat Behrens: die „riesige" Hand, „groß wie eine Schaufel" (Z I, S. 79, 128, 295, 368, 426, 449; II, S. 128, 163, 614); die „blauen Backen" (Z I, S. 79, 250, 307, 353, 425; II, S. 82, 125, 348).

Dr. Krokowski: „gelbliche Zähne" (Z I, S. 33, 322; II, S. 15, 44, 554).

Christian Buddenbrook: die „kleinen, runden tiefliegenden Augen" (B I, S. 44, 332, 345, 377; II, S. 12, 20, 237, 242, 354, 383); die „allzugroße Nase" (B I, S. 44, 329, 377, 400; II, S. 20, 69 f., 383); die „gekrümmten", „mageren Beine" (B I, S. 329, 345, 377, 406; II, S. 70, 185, 195, 355, 383).

Hanno Buddenbrook: die „goldbraunen Augen" (B II, S. 11, 46, 157, 258, 299, 308, 337, 352, 401, 444).

Grünlich: „Warze" (B I, S. 117, 133, 137, 206).

Detlev Spinell: die „kariösen Zähne" (N I, S. 324, 345).

Tadzio: die „eigentümlich dämmergrauen Augen" (N II, S. 383, 450 f.); das „honigfarbene Haar" (N II, S. 381, 406).

Gerda Buddenbrook: die „nahe beieinander liegenden, braunen Augen", in deren Winkel „bläuliche Schatten" lagern (B I, S. 369, 384, 434; II, S. 112, 118, 183, 297, 329, 462); das „schwere, dunkelrote Haar" (B I, S. 108, 369, 384; II, S. 118, 294, 329); das „weiße", „ein wenig hochmütige Gesicht" (B I, S. 108, 369, 384, 434; II, S. 118, 294, 329).

Imma Spoelmann: die „großen braunschwarzen Augen" (KH, S. 222, 224, 256, 258, 261, 286, 288, 309, 326, 348, 383, 405, 406, 407, 413, 448); das „blauschwarze und glänzende Haar" (KH, S. 297, 352, 413, 448).

Gerda von Rinnlingen: die „ungewöhnlich nahe beieinander liegenden braunen Augen", in deren Winkel „bläuliche Schatten" lagern (N I, S. 14, 32); das „rotblonde Haar" mit „schwer in den Nacken" fallendem „Knoten" (N I, S. 14, 17, 24).
Tony Buddenbrook: die „graublauen Augen" (B I, S. 9, 75, 250, 392).
Gabriele Eckhof: die „in tiefem Schatten" liegenden „Augenwinkel" (N I, S. 319, 349, 354).
Dietlinde: das „herzförmige Gesicht" (KH, S. 73, 344).

Beispiele für Habitus:

Samuel Spoelmann: der „mißfarbene Paletot" (KH, S. 222, 224, 225, 239, 444).
Makler Gosch: „Jesuitenhut" (B I, S. 228; II, S. 31).
Settembrini: „hellgelblich karierte Hosen" und „flausartiger Rock" (Z I, S. 96, 144, 326, 487; II, S. 55).
Dr. Krokowski: „grauwollene Socken" und „Sandalen" (Z I, S. 33, 34, 216).
Christian Buddenbrook: „karierte Kleidung" (B I, S. 326; II, S. 355).
Grünlich: „goldgelbe Favoris" (B I, S. 117, 125, 133, 139, 180, 202, 204, 206, 269, 256, 257 f., 287, 290, 325, 445).
Tonio Krögers Vater: die „Feldblume im Knopfloch" (N II, S. 8, 26, 27, 56).
Marusja: „kleiner Rubin" an der „schönen Hand" (Z I, S. 117, 248 f., 349); „Apfelsinenparfum" (Z I, S. 127, 249, 256, 291, 349; II, S. 12, 321).
Konsulin Buddenbrook: „Duft von Patschouli" (B II, S. 76, 182).

Beispiele für Mimik:

Thomas Buddenbrook: Gebärden beim Zigarettenrauchen (B I, S. 147, 196, 296, 308, 382, 421, 437, 444; II, S. 100, 289, 294, 338, 359); Streichen „mit der Hand über Stirn und Augen" (s. oben S. 138); Drehen an der „Schnurrbartspitze" (B I, S. 469; II, S. 40, 250, 296).
Tonio Kröger: Zusammenziehen der Brauen (s. oben S. 134); Seitwärtsneigen des Kopfes (s. oben S. 132); die zum Pfeifen gerundeten Lippen (s. oben S. 135); Trübung der Augen (s. oben S. 133); Blick in die Weite (s. oben S. 133).
Klaus Heinrich: Verbergen der Linken (KH, S. 63, 65, 77, 79, 112, 194, 195, 206, 245, 289, 295, 306, 368); Kopfnicken (s. oben S. 132); Handheben (s. oben S. 138 f.); Stand (s. oben S. 142).
Hans Castorp: Rauchen der „Maria Mancini" (Z I, S. 57, 83, 89, 103, 120, 133, 149, 188, 257, 265, 275, 278 f., 424, 426; II, S. 80, 362, 617); Kinnstütze (Z I, S. 199, 226); Kopfzittern (Z I, S. 199, 226, 231, 234); Herzklopfen (Z I, S. 119, 121 f., 125, 133, 141, 152, 197, 237, 242, 275, 307, 357, 390, 560; II, S. 83, 130); Bedecken der Augen mit der Hand (s. oben S. 139); Schlagen mit der Hand auf den Schenkel (s. oben S. 139).
Makler Gosch: Gruß mit einer Gebärde der Demut (s. oben S. 132 f.).
Raoul Ueberbein: Zusammenkneifen der Lippen (s. oben S. 135); Röte unter den Augen (s. oben S. 138); Greifen nach der Gurgel (s. oben S. 139); Zurücklehnen beim Sitzen (s. oben S. 142).
Joachim Ziemssen: Achselzucken (Z I, S. 28, 75, 248, 300); fleckige Gesichtsfarbe (s. oben S. 138); Stand (s. oben S. 142).
Gustav Aschenbach: Sitzen mit hängenden Armen (s. oben S. 143).

Hofrat Behrens: Schaukeln auf Fußballen und Absätzen (s. oben S. 142); breitbeiniger Stand (s. oben S. 142).
Dr. Krokowski: Lächeln (s. oben S. 136).
Settembrini: fixe Blickeinstellung (s. oben S. 133); Emporziehen der Brauen (s. oben S. 134 f.); Zusammenziehen der Brauen (s. oben S. 135); Kräuseln des Mundwinkels (s. oben S. 136); anmutige Haltung (s. oben S. 142).
Naphta: Deuten mit dem Kopfe (s. oben S. 132); stilles und scharfes Sitzen (s. oben S. 142 f.).
Tobias Mindernickel: Gang (s. oben S. 141).
Christian Buddenbrook: wandernde Augen (s. oben S. 134); Krausziehen der Nase (s. oben S. 137).
Hanno Buddenbrook: Scheuern der Zunge an einem Backenzahn (B II, S. 144, 186 f., 300, 352, 455); Falten der Hände um sein Knie (B II, S. 140, 144, 186); Blinzeln mit „abgestoßenem und grüblerischem Ausdruck" (B II, S. 258, 352); Balancieren des Fußes „leicht auf der Spitze" (s. oben S. 142).
Konsul Buddenbrook: nervöse Bewegungen (s. oben S. 131).
Herrmann Hagenström: Frühstücken von Gänseleberpastete (B I, S. 439 f.; II, S. 27); Schmatzen mit den Lippen (B I, S. 78; II, S. 274).
Hans Hansen: Anblicken von der Seite (s. oben S. 134); Einhängen des Armes (s. oben S. 140 f.).
Knobelsdorff: Spiel der Fältchen an den Augenwinkeln (KH. S. 13, 18, 21, 65, 127, 131, 394, 424, 449).
Peeperkorn: Spiel der Stirnarabesken (Z II, S. 350, 367, 374, 380, 386, 390, 400, 411, 447, 471); Krümmen des Zeigefingers mit dem Daumen zum Kreise (Z II, S. 350, 352, 371, 382, 387, 398, 444); Kulturgebärden (Z II, S. 350, 360, 367, 369, 373, 385, 441, 470); blasser Blick (s. oben S. 134); sybaritisches Grübchen in der Wange (s. oben S. 137).
Gabriele Eckhof: Äderchenspiel über dem Auge (N I, S. 319, 334, 335, 339, 354); zum Verschießen neigende Augen (s. oben S. 134).
Imma Spoelmann: Vorschieben der Lippen (s. oben S. 136); fließende Augensprache (s. oben S. 134); hochmütiges Hin- und Herwenden des Köpfchens (s. oben S. 132).
Clawdia Chauchat: Türwerfen (Z I, S. 78, 118, 130, 186, 211, 227, 232, 242, 244, 346, 384, 402; II, S. 14, 17, 273, 357); schleichender Gang (Z I, S. 130, 219, 228, 297, 347; II, S. 14, 401); Führen der Hand an den Hinterkopf (s. oben S. 140).
Gerda von Rinnlingen: Vorschieben der Unterlippe (s. oben S. 136).
Konsulin Buddenbrook: Herumdrehen der Hand beim Gruß (B I, S. 131, 321, 362, 414, 468); eigentümliche Manipulation, als ob sie ein hinabgefallenes Haar zurückstriche (B I, S. 12; II, S. 185).
Tony Buddenbrook: Spiel der Zungenspitze an der Oberlippe (B I, S. 306, 374, 378, 414; II, S. 26, 120); bebende Oberlippe (B I, S. 130, 181, 471, 493; II, S. 208); Zusammenziehen der Brauen (s. oben S. 135); Versuch, den Kopf zurückzulegen (s. oben S. 135); und dennoch das Kinn auf die Brust zu drücken (B I, S. 356, 442; II, S. 254); Emporziehen der Schultern (s. oben S. 138).
Amra: Wagrechtes Hochziehen der Brauen (N I, S. 116, 119).

Der als Leitmotiv angewandte Dialog wurde im wesentlichsten schon dargestellt (s. oben S. 178 f.). Als Beispiele für die Hand-

lung nennen wir Christian Buddenbrooks mißmutiges Abbrechen seiner Produktionen, das der Dichter mit ähnlichen Worten beschreibt (B I, S. 333 f.; II, S. 79, 194 f.), oder das komische Schießen der Feuerwehr in der „Königlichen Hoheit" (KH, S. 5, 451). Schließlich erwähnen wir noch, daß die Helden weniger durch Physiognomie als durch Mimik und Dialog leitmotivisch charakterisiert werden, weil es dem Dichter darauf ankam, das Wesen dieser Gestalten mehr durch den inneren Zustand als durch die äußere Erscheinung zu verdeutlichen.

Eine eigenartige Verwendung findet das Leitmotiv in jenen Fällen, da eine Gestalt einer anderen gleicht oder fremde Mimik und fremden Dialog übernimmt. Hier wird eine innere Beziehung zwischen verschiedenen Gestalten verdeutlicht, entweder Familienzugehörigkeit oder innere Abhängigkeit. Doch stellt das Leitmotiv nicht nur zwischen Gestalten in einem und demselben Werke Verbindungen her, es nähert auch Gestalten verschiedener Werke einander an. Bei Gestalten, die Vorstufen zu anderen bilden oder in verschiedenen Werken auftreten, fällt dies weiter nicht auf; wenn sich aber Hofrat Behrens wie Raoul Überbein den „Wind um die Nase" wehen läßt (Überbein, s. oben S. 171; Behrens: Z II, S. 315), so ist das merkwürdiger. In diesem Falle erklärt der Dichter das Wesen einer Gestalt durch die leitmotivische Beziehung auf eine Gestalt eines früheren Werkes, deren Wesen der Leser längst enträtselte.

4. Charakterisierung der Masse. Bisher untersuchten wir vor allem die Mannsche Charakterisierung der Individualitäten und der Typen, und wir räumten diesen Untersuchungen deshalb breiten Raum ein, weil Thomas Mann den Menschen in erster Linie als Individualität erlebt, in zweiter Linie als Typus, und vielleicht erst in dritter Linie als Kollektivum. Doch kommt es vor, daß die Masse unmittelbar in die Handlung eingreift und den Dichter zu einer Charakterisierung veranlaßt. Es ist bezeichnend für den musikalischen Dichter, daß er in der Regel zuerst das Hörbare und erst an zweiter Stelle das Sichtbare an der Masse wahrnimmt. Die revoltierende Menge im ersten Bande der „Buddenbrook" tritt folgendermaßen auf: „Plötzlich wurde Rufen und Schreien, eine Art von übermütigem Johlen, Pfeifen und das Gestampf vieler Schritte auf der Straße vernehmbar, ein Lärm, der sich näherte und anwuchs" (B I, S. 225 f.). Beim zweiten Auftreten des revoltierenden Pöbels vernimmt man wiederum zuerst das Geräusch (B I, S. 233, 235, 236), und erst lange nachher wird das Sichtbare an ihm mitgeteilt (B I, S. 240). Auch mit der versam-

melten Bürgerschaft, auf die es die Revolutionäre abgesehen haben, macht man zuerst mit dem Ohr Bekanntschaft: „Stimmengewirr schlug dem Konsul und seinem Begleiter [Makler Gosch] entgegen, als sie ... den Saal betraten“ (B I, S. 231). Ähnliche Beispiele: B II, S. 416; N I, S. 31, 185, 211, 283, 305; KH, S. 1; Z I, S. 74; II, S. 624). Doch zuweilen stellt der Dichter das Sichtbare voran: B II, S. 32 ff.; N I, S. 131, 157; KH, S. 447. Wenn er die Masse näher charakterisiert, greift er einige markante Gestalten heraus und beschreibt sie: B I, S. 232 ff., 241; II, S. 34; N I, S. 192, 211 f., 287; N II, S. 78 f.; Z I, S. 76; II, S. 627 f. Er löst den allgemeinen Eindruck in einzelne Eindrücke auf, d. h. wenn die Menge ihn interessiert, löst er sie in Individualitäten auf, ein charakteristischer Zug an ihm.

Schlußwort.

Die vorliegende Arbeit nahm sich die Ergründung der Mannschen Charakterisierungskunst zum Ziele; das Wesentlichste an diesem Problem, die Wirkung der inneren Gesetzlichkeit, wurde nach bestem Vermögen auf die mannigfaltigste Weise beleuchtet. Eine andere Methode als die Beweisführung durch Häufigkeit fiel nicht in Betracht. Beim Nachweise der schöpferischen Phantasie, die alle Dinge erschafft, kommt man um das Aufzählen kaum herum; doch kann man auch sinnvoll aufzählen, indem man von sich aus und nach seinem Verstande die verschiedenen Erscheinungen untereinander abstuft, rubriziert und nach Wichtigkeit und Ähnlichkeit gruppiert, um die hinter allem wirkende Kraft deutlicher sinnfällig zu machen. Ähnlich wurde in dieser Arbeit das geradezu ungeheure Material nach der den einzelnen Charakteristika beigemessenen Wichtigkeit und Ähnlichkeit abgestuft, rubriziert und gruppiert, damit sich die schöpferische Gestaltungskraft Thomas Manns auf das nachdrücklichste offenbare. Der durch die obigen Untersuchungen erhaltene Eindruck von Manns Kunst muß nun noch nach einer gewissen Richtung hin korrigiert und vervollständigt werden.

Das Werk Manns von 1896—1924 faßten wir oben in formaler Hinsicht als ein einheitliches Ganzes auf, weil schon der junge Dichter den typisch Mannschen Stil ausgebildet zeigt, dem im ganzen und großen noch der Dichter des „Zauberberges“ treu blieb. Innerhalb dieser Einheitlichkeit jedoch erfuhr der Mannsche Stil mit den Jahren eine gewisse Abwandlung, eine deutliche Auflockerung der anfänglich vorsichtig abgewogenen, noch ein wenig starren Form. Nur von außen her scheint dieser Wandel eine Auflockerung zu sein; von innen gesehen bedeutet er eine kunstvollere, reifere und freiere Handhabung der Romantechnik. Zwar bestrebt sich Thomas Mann schon in seinen ersten Werken, die Charakterisierungsmittel nicht zu stark aus der Handlung herauszuheben und nicht zu deutlich voneinander zu trennen, doch ungefähr von der „Königlichen Hoheit“ an verschmelzt er sie inniger miteinander und drückt sie tiefer ins Ge-

füge der Handlung. In den früheren Werken nimmt man die Hilfslinien häufig wahr, derer sich der Dichter bei der Zeichnung seiner Gestalten bediente; später bemerkt man selten mehr etwas davon. Vor allem kommt diese kunstvollere Verwendung den Nebengestalten zugute, die in den früheren Werken zuweilen starr und formelhaft wirkten.

Zu dieser stilistischen Berichtigung fügen wir eine prinzipielle, die zum Ausgangspunkt der Arbeit zurückführt. Die theoretischen Grundlagen zur Darstellung der inneren Gesetzlichkeit Manns entnahmen wir Diltheys Buch „Das Erlebnis und die Dichtung" und Ermatingers „Dichterischem Kunstwerk". Nun müssen wir noch einen Einwand, den Ermatinger im „Dichterischen Kunstwerk" und in seinen „Krisen und Problemen der neueren deutschen Dichtung" gegen die neueren Dichter und auch gegen Thomas Mann erhebt, erörtern, um unseren Dichter in Schutz zu nehmen und eine wichtige Ergänzung zu seiner Weltanschauung anzubringen. Ermatinger läßt bloß jene dichterische Weltanschauung gelten, die sich auf den philosophischen Idealismus stützt und die in der Metaphysik verwurzelt ist. Nur der an einen ursächlichen Zusammenhang alles Geschehens, an einen alle Erscheinungen des Lebens durchströmenden Sinn glaubende Dichter ist nach Ermatinger ein fruchtbarer Problemdichter, der in seinem Werke „einen weltanschaulichen Kampf zwischen dem Seienden und dem Seinsollenden, zwischen dem Wirklichen und dem Geistigen, das Wirklichkeit werden will", gestaltet[195]). Seele, Allseele soll aus seinem Werke sprechen. Geht dem Dichter die „Seele als Trägerin und Auswirkerin des immanenten geistigen Seins" verloren, und fragt er nicht mehr nach dem ursächlichen Zusammenhange alles Geschehens, sondern begnügt er sich mit der Feststellung des Wirklichen und der „bloßen Darlegung der Sinneseindrücke"[196]), so sinkt das Problem zur bloßen Problematik herab, und das Dichtwerk bildet anstelle eines Ganzen nur einen Teil oder viele zusammenhanglose Teile; Chaos und nicht Sinn und Seele spricht dann aus ihm. Chaotisch und seelenlos sind Ermatingers Meinung nach mit wenigen Ausnahmen alle realistischen, naturalistischen und impressionistischen Dichtungen; ihnen fehlt die „eigene Gesetzmäßigkeit", die „Seele, und damit die innere Spannung", und die „äußere, durch die Technik er-

---

[195]) Ermatinger, Krisen und Probleme in der neueren deutschen Epik, S. 70.

[196]) Ebenda, S. 393.

zeugte Spannung vermag über ihre „innere Hohlheit nicht hinwegzutäuschen"; „daher bleiben diese Werke auch nur Stoff"[197]). Wohl sind sie „vollgepfropft mit Wirklichkeitsbeobachtung, Stoff und Wissen", und wohl können sie „durch virtuose Mache bezaubern. Aber alle diese Merkmale stehen ohne innerlich organisches Band, als bloße stofflichquantitative Atome nebeneinander, und der letzte Eindruck ist Leere und Seelenlosigkeit"[198]). Einen solchen Dichter der Leere und Seelenlosigkeit nennt er Thomas Mann. „Auch in der Epik Thomas Manns", führt er in den „Problemen der neueren deutschen Epik" aus, „wirkt nicht ein gestaltendes Problem, sondern Psychologismus, Beobachtung und Wissen. Es stellt sich dem Bestehenden nicht neubauend eine Idee entgegen, sondern der Dichter begnügt sich mit der analysierenden Darstellung des Bestehenden und des Zerfallenden. Wer die ‚Betrachtungen eines Unpolitischen', jenes bis zu unkluger Selbstentblößung ehrliche Bekenntnisbuch gelesen hat und mit der Hilflosigkeit seines Urteils, den Selbstwidersprüchen und geschichtlichen Schiefheiten (deren schlimmste die Behauptung des antiradikalen Wesens der Deutschen ist!), weiß, wie sehr es Mann an dem Glauben als dem unmittelbaren Weltgefühl gebricht, wie sehr er von Ironie und Skepsis zerwühlt ist. So konnte ihm in den ‚Buddenbrooks' ein sozialgeschichtlich wohl richtig gesehenes Bild des Verfalls einer Familie gelingen oder die nachdenkliche Geschichte von dem Tod des Künstlers Aschenbach in der verwesenden Üppigkeit Venedigs. Aber man begreift auch von hier aus die erschreckende Seelenlosigkeit des ‚Zauberbergs', dessen geistiger Gehalt bloß auf die äußere Situation aufgepapptes Intellekt- und Gedächtniswissen, dessen Natur nur Atelierbild, dessen Stil Virtuosität ist"[199]). Wir versuchten oben gerade das Gegenteil zu beweisen; wir fanden, ein einziges „gestaltendes Problem" bedinge das Gesamtwerk Manns inhaltlich und formal: das Verhältnis von Tod und Geist zum Leben, von Zerstörung zum Aufbau, und der Sieg des Aufbaus, des Lebens, war uns die Idee, die sich bei Mann „neubauend" dem „Bestehenden" entgegenstellt. Ermatinger sieht im Werke Manns allerdings nur „Psychologismus, Beobachtung und Wissen", d. h. die Psychologie Manns ermangelt ihm der metaphysischen Vertiefung. Denn Psychologie und Metaphysik bilden nach Ermatinger die Voraussetzung zu jedem tiefen

---

[197]) Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk, S. 265.
[198]) Ermatinger, Krisen und Probleme, S. 74.
[199]) Ebenda, S. 73.

dichterischen Gestalten: „Psychologie ist nur Auffassung der seelischen Verhaltungsweise", „wie diese Auffassung zu sein habe, bestimmt nur ein metaphysisches Erlebnis; dieses nur gibt den zentralen Blickpunkt für die Perspektive des psychologischen Urteils"[200]). Gewiß leuchten diese Gedankengänge bis zu einem gewissen Grade ein, doch ist es falsch, sie gegen Thomas Mann ins Feld zu führen, weil gerade bei Thomas Mann ein „metaphysisches Erlebnis" die „Auffassung der seelischen Verhaltungsweise" bestimmt. Nur schlägt Mann, wie Nietzsche, nicht den Weg der transzendentalen, sondern den der immanenten Metaphysik ein; diese zweite Möglichkeit des metaphysischen Erlebens übersah Ermatinger. Der immanente Metaphysiker versucht den inneren Zusammenhalt aller Dinge nicht von einem jenseits der Erfahrung liegenden und aller Nachprüfung sich entziehenden Punkte aus zu erfassen wie der transzendentale Metaphysiker, er geht vielmehr von Punkten der Erfahrung aus; seine Methode der Beweisführung ist induktiv. In diesem Sinne induktiv verfährt Nietzsche als Metaphysiker. Ermatinger scheint von dieser Wesensseite Nietzsches nichts zu wissen; er hält Nietzsche nur für einen Philosophen, der die „Einheit der gedachten Welt mit tänzerischem Intellektualismus in Denkmöglichkeiten zerteilte"[201]), der das Vorhandene bloß zerstörte und dem Zerstörten nichts Aufbauendes gegenüber stellte. Die Unhaltbarkeit dieser Auffassung hat Rudolf Eisler in seinem Buche über „Nietzsches Erkenntnistheorie und Metaphysik" längst klargestellt, indem er die Grundzüge der immanenten Metaphysik Nietzsches aufwies und darlegte, daß dieser Philosoph etwas Neues an die Stelle des zerstörten Alten setzt: die Idee des Lebens[202]). Die induktive Methode bedingt immer eine gewisse zersetzende Analyse des Wirklichen, und wegen ihrer aphoristischen Form scheint sie bei Nietzsche auf den ersten Blick nur aufzulösen; aber ein mehr als flüchtiges Studium seines Werkes führt bald zur Erkenntnis, daß Nietzsche unentwegt und geradezu systematisch auf ein Grundgesetz zustrebt, das er als Wille zur Macht formuliert, kurz vor seinem Verstummen aber noch verbessert in den Satz: alles ist Dionysos, d. h. die „Vergänglichkeit" ist auszulegen als „Genuß [!] der zeugenden und zerstörenden Kraft", als eine „beständige Schöp-

---

[200]) Ebenda, S. 44.

[201]) Ebenda, S. 388.

[202]) Rudolf Eisler, Nietzsches Erkenntnistheorie und Metaphysik, S. 79.

fung“[203]). Etwas Analoges zur immanenten Metaphysik des Philosophen gibt es auch in der Dichtung, nur wird die Lebenserkenntnis in der Dichtung nicht in Begriffen, sondern in Symbolen ausgedrückt. Ein solcher Dichter ist Thomas Mann, der in den Hauptwerken seine Lebenserkenntnis symbolisch gestaltet, indem er vom Besonderen ins Allgemeine steigt. Freilich studierte er das Problem des Lebens hauptsächlich am Menschen; aber er faßt das Lebensproblem anthropozentrisch auf, d. h. er sieht im Menschen eine Gipfelerscheinung des Lebens, die alle Merkmale des Lebensbegriffs in sich schließt: alle kosmischen und biologischen Prozesse führen zum Menschen. Obgleich sich dieser Satz nirgends im Mannschen Werke vorfindet, so laufen doch die kosmologischen, biologischen und anthropologischen Studien, die des Dichters Emanation Hans Castorp in einsamen Sternennächten treibt[204]), auf diesen Schluß hinaus. Gerade im „Zauberberg“ ist die metaphysische Vertiefung der Mannschen Psychologie am größten, und dem aufmerksamen Leser offenbart sich gerade in diesem Roman das Gesetz, das nach Manns Auffassung alles bewegt, um so mehr, als der Dichter seine Emanation Hans Castorp in einem mit unwirklich hellen Farben gesehenen Traume die arkadische Glückseligkeit (Aufbau) und die verborgen schlummernde Grausamkeit des Lebens (Zerstörung), den Widerstreit zwischen Tod und Leben erschauen läßt[205]). Wenn er ferner Hans Castorp zur Einsicht führt, es mache zwar die Würde und „Vornehmheit“ des Menschen aus, über dem Gegensatz von Tod und Leben zu schweben als „Herr der Gegensätze“, „vornehmer als der Tod“ vermöge der „Freiheit des Kopfes“ und „vornehmer als das Leben“ vermöge der „Frömmigkeit in seinem Herzen“, daß er aber trotz dieser vornehmen, abstandhaltenden, unparteiischen Haltung als lebensfrohes Wesen das Leben höher bewerten solle als den Tod, so bezeichnet er den Punkt, an dem seine eigene Ethik beginnt: „Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine

---

[203]) Nietzsches Werke, Bd. X, S. 214, Aph. 1049. Vgl. dazu diese Nietzscheschen Sätze: „Die Welt als ein sich selbst gebärendes Kunstwerk“ (Bd. X, S. 53, Aph. 796); „Das Leben selbst, seine ewige Fruchtbarkeit und Wiederkehr bedingt die Qual, die Zerstörung, den Willen zur Vernichtung“ (Bd. X, S. 219); „Dionysos: Sinnlichkeit und Grausamkeit. Die Vergänglichkeit könnte ausgelegt werden als Genuß der zeugenden und zerstörenden Kraft, als beständige Schöpfung“ (Bd. X, S. 214, Aph. 1049); „der in Stücke geschnittene Dionysos ist eine Verheißung des Lebens: es wird ewig wiedergeboren und aus der Zerstörung heimkommen“ (Bd. X, S. 220).

[204]) Z I, S. 461—482.

[205]) Z II, S. 248—260.

Herrschaft einräumen über seine Gedanken“[206]). Das ist humanistisch-Goethesche Ethik und hebt sich scharf von der Nietzsches ab, deren Wesen die „Bejahung des Vergehens und Vernichtens“, „das Jasagen zu Gegensatz und Krieg“, zum „Werden, mit radikaler Ablehnung auch selbst des Begriffs ‚Sein‘“ ist. Thomas Mann erweist sich also gerade im Sinne Ermatingers als ein „fruchtbarer Problemdichter“, der in seinem Werk „einen weltanschaulichen Kampf zwischen dem Seienden und dem Seinsollenden, zwischen dem Wirklichen und dem Geistigen, das Wirklichkeit werden will“, gestaltet. Entspricht die weitere Auffassung Ermatingers den Tatsachen, in der jüngsten deutschen Dichtung kämpfe „gebietend der Wille zum metaphysischen Gedanken in der Dichtung“ gegen die „ideenlose Psychologie“ des auch jetzt noch „in weiteren Bezirken des schriftstellerischen Schaffens“ herrschenden „reinen Realismus“ an[207]), und stellt sich ferner auch diese seine Ansicht als richtig heraus, in der neuesten Dichtung rege sich, „aus innerlichster Sehnsucht geboren, machtvoll das Bedürfnis nach neuer Geistigkeit“ und suche man „im Osten und Westen“ nach „Führern zu neuer Einfahrt ins Reich geistiger Vertiefung“[208]), so erhellt daraus die große Bedeutung, die man Thomas Mann innerhalb der modernen Kultur- und Geistesströmungen beimessen darf; sein Werk verkörpert den „Willen zum metaphysischen Gedanken“, und seine Humanitätsidee führt „ins Reich geistiger Vertiefung“. Von hier aus begreift man die Vorbildlichkeit Manns für viele unter jenen, die eine neue Klassik der deutschen Dichtung und des deutschen Geistes herbeisehnen und herbeiführen wollen. In welchem Verhältnis diese kommenden Klassiker zu Mann stehen werden, ob sie ihn bald einholen oder gar überholen werden, können wir noch nicht wissen; soviel scheint sicher, daß sie, falls ihr Traum jemals verwirklicht werden sollte, dem Dichter des Zerfalls und des Aufbaus Dank schulden. Vergessen wir jedoch das eine nicht: Mann kann unterdessen auch noch wirken und nach Richtungen hin vorbildlich und vertiefend gestalten, in denen er vielleicht einsam und für die Mit- und Nachwelt unerreichbar bleibt wie alle Großen.

Mit diesem Ausblick schließen wir. Unser Ziel bestand darin, des Dichters Art und epische Technik darzustellen, soweit sie schon feste

---

[206]) Z II, S. 259 f.

[207]) Ermatinger, Krisen und Probleme, S. 46.

[208]) Ebenda, S. 396.

Gestalt angenommen hat, bis zum Jahre 1925. Die Novelle „Unordnung und frühes Leid“ wurde nicht mehr in den Kreis der Darstellung einbezogen, nicht weil sie sich hinsichtlich ihrer Form wesentlich von seinen früheren Dichtungen unterscheidet, sondern weil mit dieser Inflationsnovelle ein neuer Rhythmus im Leben des Dichters anhebt, dessen Abschluß in der Zukunft liegt.

Literatur.

I. Quellen.

Thomas Manns Gesammelte Werke in 10 Bänden. S. Fischer, Berlin 1922 bis 1926. (Die folgende Einteilung wurde der Bibliographie Jacobs entnommen.)

1/2. Buddenbrooks. Verfall einer Familie. Roman in zwei Bänden.

3/4. Novellen. Bd. I/II.

Bd. I enthält: Der kleine Herr Friedemann / Enttäuschung / Der Bajazzo / Tobias Mindernickel / Luischen / Der Weg zum Friedhof / Die Hungernden / Der Kleiderschrank / Gladius Dei / Ein Glück / Beim Propheten / Schwere Stunde / Wie Jappe und Do Escobar sich prügelten / Das Wunderkind / Das Eisenbahnunglück / Tristan.

Bd. II enthält: Tonio Kröger / Fiorenza / Herr und Hund / Der Tod in Venedig.

5. Königliche Hoheit. Roman.

6/7. Der Zauberberg. Roman in zwei Bänden.

8. Betrachtungen eines Unpolitischen.

9. Rede und Antwort. Gesammelte Abhandlungen und kleine Aufsätze.

10. Bemühungen. Neue Folge der gesammelten Abhandlungen und kleinen Aufsätze.

Thomas Mann, Der kleine Herr Friedemann und andere Novellen (darunter „Der Wille zum Glück"). S. Fischer, Berlin.

Thomas Mann, Herr und Hund · Gesang vom Kindchen. Zwei Idyllen. S. Fischer, Berlin 1919.

Thomas Mann, Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Buch der Kindheit. Der Falke, Bücherei zeitgenössischer Novellen, zehnter Band. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, Berlin und Leipzig 1924.

Thomas Mann, Zu Goethes „Wahlverwandtschaften". Die Neue Rundschau. XXXVI. Jahrgang der freien Bühne. Viertes Heft, April 1925. S. 391—401.

Thomas Mann, Unordnung und frühes Leid. Novelle. S. Fischer, Berlin 1926.

Thomas Mann, Pariser Rechenschaft. S. Fischer, Berlin 1926.

Thomas Mann, Worte an die Jugend. Die literarische Welt. Nr. 1. 3. Jahrgang. Freitag, 7. Januar 1927.

II. Biographien und Spezialuntersuchungen.

Hanne Back, Thomas Mann, Verfall und Überwindung. Phaidon-Verlag, Wien 1925.

Arthur Eloesser, Thomas Mann, sein Leben und sein Werk. S. Fischer, Berlin 1925.

Carl Helbling, Die Gestalt des Künstlers in der neueren Dichtung, eine Studie über Thomas Mann. Verlag Seldwyla, Bern 1922.

Gerhard Jacob, Das Werk Thomas Manns, Bibliographie. S. Fischer, Berlin 1926.

Franz Leppmann, Thomas Mann. Axel Juncker, Berlin-Charlottenburg 1915.

Dr. D. E. Oppenheim, Dichtung und Menschenkenntnis. Psychologische Streifzüge durch alte und neue Literatur. I. F. Bergmann-Verlag, München 1926.

Dr. Alexander Pache und Ernst Bertram, Das Kunstwerk Thomas Manns. Dr. Alexander Pache, Thomas Manns epische Technik. Ernst Bertram, Das Problem des Verfalls. Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn. 2. Jahrgang, Nr. 2. Verlag von Fr. Wilh. Ruhfus, Dortmund 1908.

Hans Rosenkranz, Thomas Mann und das zwanzigste Jahrhundert. Zum fünfzigsten Geburtstage Thomas Manns am 6. Juni 1925. Reuß & Pollack, Verlag, Berlin.

Fritz Strich, Dichtung und Zivilisation. Meyer & Jessen, München 1928.

III. Allgemeines.

Franz Ferdinand Baumgarten, Das Werk Conrad Ferdinand Meyers. Renaissance-Empfinden und Stilkunst. Georg Müller, Verlag, München 1920.

Ernst Bertram, Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik. Schriften der literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Bd. III. Verlag Fr. Wilh. Ruhfus, Dortmund 1907.

Ernst Bertram, Nietzsche. Versuch einer Mythologie. Fünfte unveränderte Auflage. Bei Georg Bondi in Berlin 1921.

Wilhelm Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing—Goethe—Novalis—Hölderlin. Vierte Auflage. Verlag B. G. Teubner, Leipzig, Berlin 1913.

Rudolf Eisler, Nietzsches Erkenntnistheorie und Metaphysik. Hermann Haacke, Leipzig 1902.

Ernst Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft. Zweiter Band, Stilistik. Max Niemeyer, Halle a. S. 1911.

Emil Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte. Verlag von B. G. Teubner, Leipzig und Berlin 1921.

Emil Ermatinger, Krisen und Probleme der neueren deutschen Dichtung. Aufsätze und Reden. Amalthea-Verlag, Zürich—Leipzig—Wien 1928.

Dr. Fritz Ernst, Die romantische Ironie. Verlag Schultheß & Co., Zürich 1915.

Robert Faesi, Gestalten und Wandlungen schweizerischer Dichtung. Zehn Essays. Amalthea-Verlag, Zürich—Leipzig—Wien 1922.

Adolf Frey, Schweizer Dichter. Wissenschaft und Bildung, Bd. 126. Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig 1914.

Käte Friedemann, Untersuchungen über die Stellung des Erzählers in der epischen Dichtung. Druck der Union Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1908.

Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 20. Band, herausgegeben von Max Freiherr von Waldberg & Bernhard Seuffert.

Elfriede Gottlieb, Ricarda Huch, ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Epik. Verlag B. G. Teubner, Leipzig und Berlin 1914.

Lilli Haller, Jeremias Gotthelf, Studien zur Erzählertechnik. Verlag von A. Francke, Bern 1906.

Karl Joël, Nietzsche und die Romantik. Diederichs' Verlag, Jena und Leipzig 1905.

Herrmann Junge, Wilhelm Raabe, Studien über Form und Inhalt seiner Werke. Schriften der literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Bd. IX. Verlag Fr. Wilh. Ruhfus, Dortmund 1910.

Gottfried Kricker, Theodor Fontane, von seiner Art und epischen Technik. Schriften der literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Neue Folge, Bd. IV. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1912.

Friedrich von der Leyen, Deutsche Dichtung in neuerer Zeit. Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena 1922.

Theodor Lipps, Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung. Verlag von Leopold Voß, Leipzig 1922.

Georg Lukács, Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Verlegt bei Paul Cassirer in Berlin 1920.

Harry Maync, Nomen et omen. Westermanns Monatshefte. Sonderabdruck aus dem 69. Jahrgang (September 1917 bis August 1918).

Harry Maync, Conrad Ferdinand Meyer und sein Werk. Verlag von Huber & Co., Frauenfeld und Leipzig 1925.

Harry Maync, Deutsche Dichter. Reden und Abhandlungen. Verlag von Huber & Co., Frauenfeld/Leipzig 1928.

Paul Merker, Neue Aufgaben der deutschen Literaturgeschichte. Zeitschrift für Deutschkunde, 16. Ergänzungsheft. B. G. Teubner, Leipzig und Berlin 1921.

Richard Müller-Freienfels, Poetik. Aus Natur und Geisteswelt, Bd. 460. Verlag B. G. Teubner, Leipzig und Berlin 1914.

Richard Müller-Freienfels, Die Philosophie des zwanzigsten Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen. Verlegt bei E. S. Mittler & Sohn, Berlin 1923.

Hans Naumann, Die deutsche Dichtung der Gegenwart, 1885—1923. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1923.

Nietzsches Werke. Taschen-Ausgabe in elf Bänden. Alfred Kröner, Verlag in Leipzig.

Karl Rick, Gottfried Keller als Charakteristiker. I. Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn, 3. Jahrgang, 1908, Nr. 3. Verlag von Fr. Wilh. Ruhfus, Dortmund 1908.

Robert Riemann, Goethes Romantechnik. Herrmann Seemanns Nachfolger, Leipzig 1902.

Dr. Edmund Rieß, Wilhelm Heinses Romantechnik. Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, herausgegeben von Dr. Franz Muncker, Bd. XXXIX. Alexander Duncker, Verlag, Weimar 1911.

Max Pulver, Romantische Ironie und Romantische Komödie. Diss. Buchdruckerei Zollikofer & Cie., St. Gallen 1912.

Schillers Werke. Säkular-Ausgabe. J. G. Cottasche Buchhandlung, Nachfolger, Stuttgart und Berlin.

Schopenhauers sämtliche Werke in sechs Bänden, herausgegeben von Eduard Grisebach. Druck und Verlag von Philipp Reclam jun., Leipzig 1892.

Levin Ludwig Schücking, Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung. Philosophische Reihe, Bd. 71. Rösl & Cie., München 1923.

Albert Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit. 19. Auflage. Voigtländers Verlag, Leipzig 1928.

Wolfgang Stammler, Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Ferdinand Hirt, Breslau 1924.

Albert Steffen, Die Krisis im Leben des Künstlers. Verlag Seldwyla, Bern 1922.

Rudolf Unger, Weltanschauung und Dichtung. Zur Gestaltung des Problems bei Wilhelm Dilthey. Verlag von Rascher & Cie., Zürich 1917.

Wilhelm Wackernagel, Poetik, Rhetorik und Stilistik. Akademische Vorlesungen, herausgegeben von Ludwig Sieber. Halle 1873.

Oskar Walzel, Ricarda Huch, ein Wort über Kunst des Erzählens. Insel-Verlag, Leipzig 1926.

Oskar Walzel, Die deutsche Dichtung seit Goethes Tode. Askanischer Verlag, Berlin 1920.

Oskar Walzel, Das Wortkunstwerk. Verlag Quelle & Meyer, Leipzig 1926.

Curriculum vitae.

Am 11. August 1900 wurde ich als Sohn des Gotthold Peter in Solothurn geboren. Den Besuch der Solothurnischen Primar- und Kantonsschulen beschloß ich im Frühjahr 1918 mit dem Handelsdiplom und im April 1920 mit der Maturität. In den folgenden Jahren studierte ich an den Universitäten Leipzig, Berlin und Bern Germanistik, Anglistik, Philosophie und Dramaturgie; ich hörte Vorlesungen der Herren Professoren Brandl, Dittrich, Funke, Herrmann, Holz, Hübner, Köster, Leisegang, Maync, Merker, Neckel, Petersen, Roethe, Schöffler, Sganzini, Sievers, Singer, Stumpf, Witkowski und Volkelt, und arbeitete in den Übungen, Proseminaren und Seminaren der Herren Professoren Brandl, Dessoir, Dittrich, Funke, Herrmann, Hofmann, Hübner, Köster, Maync, Neckel, Petersen, Schöffler und Singer.